DIE KULTUR DES MODERNEN
ENGLAND

HERAUSGEGEBEN VON ERNST SIEPER

BAND IV

HANS W. SINGER
DER PRAE-RAPHAELITISMUS
IN ENGLAND

Die Kultur des modernen England in Einzeldarstellungen

herausgegeben mit

Unterstützung des deutsch-englischen Verständigungskomitees

von

Dr. Ernst Sieper

a. o. Professor der englischen Philologie an der Universität München

---

4. Band

Der Prae-Raphaelitismus in England

von Hans Wolfgang Singer

MÜNCHEN und BERLIN

Druck und Verlag von R. Oldenbourg

1912

Der Prae-Raphaelitismus in England

Von

Prof. Dr. Hans Wolfgang Singer

Mit 12 Vollbildern

MÜNCHEN und BERLIN
Druck und Verlag von R. Oldenbourg
1912

Alle Rechte,
auch das der Übersetzung,
vorbehalten.

Vorwort.

Erst durch die Bekanntschaft mit der Kunst Burne-Jones' ist der Name „Englischer Prae-Raphaelitismus“ dem Festland geläufig geworden. Bald gewannen wir auch die Kenntniss, daß Jones nur das zweite Glied einer Entwicklung darstellt.

Als nun nicht bloß bei uns, sondern auch im Ursprungsland der Name ein besonderes Ansehen gewann, erhob sich eine Anzahl von Stimmen, die uns aufklären wollten, daß wir diesen Namen falsch anwendeten. Mehrere der „Begründer“ schrieben Bücher (oder ließen sie gewissermaßen von ihren engsten Freunden und Familiengliedern schreiben) in denen sie dartun wollten, daß sie, ein jeder von ihnen allein, der eigentliche Urheber und Begründer des Prae-Raphaelitismus gewesen seien.

Es zeigt sich, daß sie alle bis zu einem gewissen Grad recht haben, weil es sich beim Prae-Raphaelitismus nicht um eine, sondern um mehrere Bewegungen handelt, die eben alle unter derselben Marke bekannt geworden sind.

An der Hand dieses reichen gedruckten Materials, das ich natürlich in ausgiebigster Weise herangezogen habe, versuche ich auf den folgenden Seiten darzulegen, in welcher Weise die Künstler, die man in Verbindung mit dem Namen Prae-Raphaelitismus gebracht hat, gewirkt haben. Dabei stellt sich heraus, daß der eigentliche Prae-Raphaelitismus, vielleicht weil er seiner Zeit zu weit vauseilte, elend zugrunde ging: daß einer zweiten bedeutsamen Bewegung ganz ohne Sinn und Grund derselbe Name beigelegt wurde, nur weil sie auch von einigen der ursprünglichen Mitglieder in Szene gesetzt ward, und endlich,

daß die eigentliche Großtat, an der eben diese Künstler insgesamt beteiligt sind, weder mit den Prinzipien des Prae-Raphaelismus etwas zu tun hat, noch auch die Flagge, den Namen Prae-Raphaelitismus, beigelegt erhielt, weil eben in diesem Falle die Personalunion ihre Wirkung verfehlte.

Dresden, im Juli 1910.

Hans W. Singer.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	V
I Einleitung	1
II Die englische Kunst beim Auftreten des Prae-Raphaelitismus	3
III Die Gründer der P.R.B.: Hunt und Millais	11
IV Die Gründer der P.R.B.: Rossetti	19
V Die Gründung der P.R.B.	25
VI Der Erfolg der P.R.B.: Die erste Ausstellung	35
VII Der Erfolg der P.R.B.: Die zweite Ausstellung	44
VIII Das Ende der P.R.B.	56
IX Der neue Prae-Raphaelitismus ersteigt als Phönix der Asche des alten	67
X Eleanor Elisabeth Siddal und Dante Gabriel Rossetti	70
XI Rossettis Gemälde und Dichtungen	80
XII Rossettis Einfluß als Maler	90
XIII Der Einfluß des Prae-Raphaelitismus auf das Kunstgewerbe: William Morris	97
XIV Zusammenfassung	109
XV Einige Schlüsse und Lehren	118
Register der Personen- und Ortsnamen (mit Ausschluß Londons) und der Gemäldetitel	122

Millais, „Was sind das für Wunden in deinen Händen? —“

I

Einleitung

Die Kunst geht nach Geld; sie ist sicherlich im volkswirtschaftlichen Sinne ein Luxus, und man kann sie sich erblühend nur da denken, wo Reichtum ihr den Boden vorbereitet hat. Aber man kann die Sache auch von einer anderen Seite aus betrachten, und was England betrifft füglich behaupten, daß gerade der Reichtum dieses Landes daran Schuld ist, daß es in einem gewissen Sinne so mangelhaft um die englische Kunst bestellt gewesen ist. England hatte stets zu viel Geld, sodaß es sich die Früchte auf dem Weltmarkt erkaufen konnte, statt sie im eigenen Boden groß zu ziehen. So holte es sich einen Holbein herbei, der die erste große Anregung gab. Später kamen, nachdem der Faden so gut wie durchgeschnitten gewesen war, Rubens und besonders Van Dijck. Auch die Mehrzahl der Trabanten um diese großen Sterne waren Ausländer, im 16. Jahrhundert wie im 17., die Van Streeten, Van der Faes-Lely, Knelser usw. Selbst auf dem Gebiete des Kupferstichs kamen die ersten Anregungen sowie die ersten Künstler auf zwei Feldern, die nachher geradezu „englische“ Kunst genannt wurden — auf dem Felde der Schwarzkunst und der Punktiermanier —, vom Ausland her.

Als endlich die Kultur der Welt eine Stufe wieder erklommen hatte, die es unmöglich machte, daß ein solches Land wie England vom Ausland zehre, da entstand gegen Ende des 18. Jahrhunderts dort eine Schule, die schon durch ihr rasches Verblühen ihre Traditionslosigkeit verriet. Die größten Meister, Reynolds voran, verdankten ihre Schulung unmittelbar, die anderen mittelbar, dem Ausland und dem Eklektizismus. In seinen Reden hat

Reynolds die Anlehnung an die verschiedenlichsten Vorbilder, die aber alle entlegen und ganz zusammenhanglos mit seinem Vaterland waren, gepredigt. Was er, dank seinem ungewöhnlichen Genie, geleistet hat, hat er wahrlich gegen seine Theorie und gegen seine Schulung geleistet. Aber auch hier noch zeigte sich die verderbliche Wirkung des Reichtums, denn er hat es verschuldet, daß die nationale Schule lediglich eine von Bildnismalern, allenfalls noch von Landschaftern blieb. Für die Historienmalerei großen Stils — lassen wir den allgemein verständlichen, wenn auch nicht gerade schönen Namen diesmal gelten —, war nichts mehr übriggeblieben. Das zeigt das Schicksal Hogarths.

So leuchtete denn diese Schule auf etwa wie die Kaffeeblüte, die ganz herrlich schön ist, aber sich nur auf die kurze Dauer von drei Tagen bemißt. Infolge ihrer Kurzlebigkeit konnte sie weder ein richtiges Gesetz noch eine Überlieferung schaffen.

In unserer deutschen Kunst stammt der internationale Einschlag erst aus der Zeit der Not her. Richtig fängt er ja nur an als die deutsche Kunst in Rom gemacht wurde. Die Armut des Vaterlandes trieb die Künstler hinaus nach freieren Stätten, wohin sie die Möglichkeiten, etwas zu erlernen, verlockten, die daheim aus Mangel an Mitteln fehlten. Aber die Zeit der Pilgerfahrten währte nicht lang, und eigentlich von fremder Kunst wurde ja auch das wenigste erlernt. Dagegen kann es einen wundern, daß in England die Großen jener zweiten Generation, die eigentlich Schüler des Reynolds, Romney, Gainsborough hätten sein müssen, ihr Gewerbe nicht bei jenen, sondern schon wieder im Ausland gelernt hatten. Das schwächste an diesen großen Meistern, ihre theoretischen Vorträge hatten gewirkt, nicht das Vorbild ihrer genialen Leistungen. Das ist wiederum ein Zeichen für das Fehlen der nationalen Tradition, der jahrhundertlangen Schulung. Denn sich an die kalt überlegte Theorie, überhaupt an das gesprochene Wort halten, wird eine heranwachsende Künstlerschaft nicht vermögen, sobald ihr das eigentliche Leben in der Kunst, die Fühlung mit dem Handwerkszeug nicht mehr allzu neu und fremd ist.

Wenn man nun in früheren Zeiten jeweils von einer besonderen Blütezeit der Kunst in diesem oder in jenem Land reden kann, so hat der ungeheure Aufschwung des internationalen Verkehrs heutzutage damit so ziemlich aufgeräumt. Ihm ist es zu verdanken, daß jedes Land beiläufig auf dem verhältnis-

mäßig gleichen Kunststand steht, das kleine Finnland so gut wie das große Frankreich. Das hat schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts eingesetzt, und so hat sich auch in England endlich die Kunst wirklich heimisch gemacht; das heißt, sie hat aus dem eigenen Volk heraus die Kraft zu einer Existenz gewonnen, die zu einer dauernden bestimmt sein wird. Die erste große Leistung dieser Kunst ist die „prae-Raphaelitische“ Schule, eine der merkwürdigsten Schöpfungen wohl, die es je gegeben hat. Es waltet dabei etwas wie die Begebenheit Sauls vor, der ausging, um seines Vaters Eselinne zu suchen und ein Königreich fand. Der tätige und theoretische Stifter hatte etwas ganz Anderes gewollt, da trat das größere Genie ein, entriß ihm den Marshallstab und nutzte die schon geleistete Propaganda weidlich für seine gänzlich andersartigen Pläne aus.

II

Die englische Kunst beim Auftreten des Prae-Raphaelitismus

In welcher Verfassung befand sich die englische Malerei zur Zeit, als sich das Auftreten der Prae-Raphaeliten vorbereitete? Darüber erstattet Holman Hunt uns einen sehr interessanten Bericht, als er die Frage aufwirft und beantwortet „an wen er sich wohl als Jüngling hätte wenden können, wie zu einem leuchtenden Vorbild oder gar Lehrer“. Er sagt unter anderem, daß gegen Ende der vierziger Jahre außer dem reinen Bildnis immer noch nur die Landschaft auf volle Sympathien beim kaufenden Publikum zu rechnen hatte. Erst ganz kürzlich hatte man die seit mehr als einem Menschenalter gepflegte Konvention der Beleuchtung fallen lassen, derzufolge das Licht selbst im Freien kaum mehr als einigermaßen aufgehelltes Duster genannt werden durfte. Auch die Neuerer räumten dem wahren, hellen Licht nur einen recht bescheidenen Platz ein.

Nach dem Beispiel dieser Landschaftler versuchten es einige der wagemutigeren Historienmaler ebenfalls, wenigstens etwas mehr wahrhafte Tagesbeleuchtung in ihre Bilder einzuführen. So begann die englische Schule sich ganz leise von den anderen,

die weniger von der Naturbeobachtung wissen wollten, zu entfernen. Immerhin hielt sich die Bewegung innerhalb recht bescheidener Grenzen, und unter dem Druck des allgemein üblichen akademischen Zuschnitts war es unmöglich, sich bis zu einer wirklich naturalistischen Verteilung von Licht und Schatten durchzuarbeiten.

Zu einer Schau der damals namhaften Maler übergehend fährt Hunt fort und sagt, er habe wohl manchen von Ferne verehrt aber doch keinen gefunden, dem er sich hätte anvertrauen mögen. Die Mehrzahl unter ihnen bewegte sich in ausgefahrenen Gleisen und war geziert. Ihre Hauptsünde in seinen Augen bestand darin, daß sie an Stelle eines Typs vollkommener Schönheit einen solchen von seichter Niedlichkeit gesetzt hatten, dem es durchaus an Kraft und Gesundheit mangelte. Die Bilder schilderten eigentlich Wachspuppen, nicht Menschen, und inhaltlich rollten sie ewig die gleichen Abgeschmacktheiten auf. Nie erklang einmal ein tiefer, echter Ruf an das Menschenherz; die beliebte Kunst schwamm im Oberflächlichen.

Landseer mag wohl als erster der damaligen Kunstgrößen gelten. Sein im vulgären Sinn naturalistisches Pelzwerk täuscht kaum über den Mangel an fester Zeichnung hinweg: seinen Tieren fehlt das sichere Knochengerüst. Lebhaftere Bewegung, ernsthaftere größere Aufgaben, und wären es auch nur solche Jagdszenen wie wir sie von Snijders besitzen, kennt er nicht. Dafür schwelgt er in einem sentimental selbstgefälligen und verlogenen Anthropomorphismus. Uns, noch viel mehr als den damals jungen Hunt, stoßen Werke wie Landseers „Alexander und Diogenes“ oder „Dignity and Impudence“ geradezu ab.

Etty hatte es 20 Jahre unermüdlicher Arbeit und Schwimmens gegen den Strom gekostet, bis er sich durchgesetzt hatte. Nachdem er endlich das Ziel der Popularität erreicht hatte, rächte er sich am Volk für die erlittene Vernachlässigung, indem er unsäglich verflachte. Seine einstige Urwüchsigkeit war verloren gegangen, und Hunt vergleicht seinen späteren Geschmack mit dem banalen eines Tapezierers. Süßlichkeit herrschte vor in seinen Werken, und er klebte am Modell so wie es ihm die Stadt darbot, von der Hexe Mode verunstaltet.

Mulready hatte wohl ernstes Streben und suchte aufrichtig nach der Vollkommenheit, namentlich auch in der Bewältigung der Technik. Doch fehlte seiner Zeichnung jedwede Größe;

auch er fand Geschmack an porzellanmäßiger Niedlichkeit und ihm fehlte der Mut, einen sinnlich reifen und starken Typ herauszuarbeiten. Seine Harmonie nennt Hunt sehr treffend den Ausgleich der leeren Wage. Maclise wiederum war wohl ein glücklicher Erfinder und sicherer Zeichner, doch theatralisch-melodramatisch in seinem Aufbau, und er konnte sich vom Fluch der Zeit, nacherzählen zu wollen statt frei und neu zu schildern, nicht loslösen.

Leslie sprach durch seine ungewollte Einfachheit an. Aber er hatte sich aus dem Dilettantismus herausentwickelt, und der Mangel an guter künstlerischer Erziehung in seiner Jugend haftete ihm stets an. Seine Figuren schienen alle mehr oder minder flach und einseitig, wie von einem, der nur *die* Seite malen kann, die er sieht, gewissermaßen aber nicht weiß, daß die Körper der Welt eine dritte Dimension, ein Hinten-herum haben. William Collins endlich war kein eigentlicher Figurenmaler, sondern im wesentlichen Landschaftler, der sich allmählich an die Staffage herangemacht hatte. Das gleiche gilt von dem Riesen Turner, der nun auch noch dazu, in jener Zeit dem Ende nahe, vor dem Verlöschen seiner Kraft stand.

So blieb denn nur noch Dyce übrig, ein Künstler, der dem heutigen Deutschland durchaus nicht geläufig, ehemals aber wohlbekannt war. Als die Kommission für die Ausmalung der Haupträume des Westminster Parlamentsgebäudes sich an Peter von Cornelius mit der Anfrage wandte, ob er die Aufgabe übernehmen wollte, lehnte er ab und verwies die Engländer auf einen ihrer Landsleute, „der ein eben so tüchtiger Maler sei wie irgendjemand den er kenne“. Cornelius meinte damit Dyce. Dyce hatte sich durch die Kritik aber ziemlich verärgern und ganz von der Produktion abbringen lassen. Das dauerte, bis ihm der eben erwähnte Auftrag zuteil wurde. Nicht umsonst hatte ihn Cornelius dem Prinzen Albert gegenüber so hervorgehoben; er hatte viele Berührungspunkte mit den deutschen Prae-Raphaeliten, jener Künstlergemeinde in Rom, deren Schaffen sich auf einer religiösen Neigung aufbaute, und hatte viel mit ihnen in der ewigen Stadt verkehrt. Dadurch hatte er Einbuße am nationalen Temperament gelitten. Ein noch größeres Hindernis für seine Entwicklung zum großzügigen, ursprünglichen Künstler bot seine Gelehrsamkeit. Dyce hatte sich die feine Bildung des Genießenden angeeignet, die das schaffende Genie so gern miß-

achtet; und das nicht ganz mit Unrecht, denn es hat sich fast immer gezeigt, daß vielseitige Kenntnisse die große Unbefangenheit und Konzentrierung, die zum Selbstschaffen unumgänglich nötig sind, entkräften. Dyce hatte Zeit, Aufsätze über Tiermagnetismus und über Schul- sowie Museumsverwaltung zu schreiben; er gründete einen Motettenverein und war ein ausgezeichneter Orgelspieler! Aus solchem Holz werden die weltbewegenden Maler nicht geschnitzt.

Das waren nun die großen Akademiemitglieder, die Koryphäen der Kunst, zu einer Zeit, als diese beiden Bezeichnungen sich noch deckten. Auch an der jüngeren Generation, in der Hauptsache den „Associates“, also den prädestinierten Akademikern, fand Hunt keinen Halt. Er schreibt darüber: den Hauptfehler, den wir bei dem jüngeren Geschlecht zu finden glaubten, war der, daß sie jedes Bild wie eine Theaterszene anlegten, und uns dabei noch Schauspieler zweiten Ranges vorführten, die vielleicht danach trachteten, wie natürliche leibhaftige Menschen dreinzuschauen, es aber nur zur Wirkung von Wachspuppen brachten. Ritter zogen zornig die Brauen zusammen und blickten um sich, wie nur bezahlte ungeschickte Statisten es tun. Der Frömmigkeit erstarrten Zähnen von Glas auf der Wange; die Gastwirte waren ewiglich rundlich und hatten gerötete Gesichter. Die Landbewohner zeigten den zartesten, rosigsten Teint. Hirtinnen kannte man nicht anders als nach dem Vorbild des Vieux-Saxe. Biedere Großeltern verdroß es nicht immer und immer wieder, ihren musterhaften Enkelkindern im trauten Kreis aus der Familienbibel vorzulesen; und alle miteinander, vom König herab bis zum Arbeiter, trugen nur saubere, neue Kleider, frisch vom Schneider.

Das alles aber war nun überzeugt, daß es, jedes in seiner Weise, den Schönheits-Kanon Raffaellos und Pheidias' hochhielt. Man war ja während dieser Jahrzehnte in der Kunstgeschichte gerade nicht eben besonders bewandert, kannte Michelangelo Buonarroti so gut wie gar nicht, — es war die Zeit vor der Photographie—, Tiziano Vecelli, die Carracci, Guido Reni und die anderen Bolognesen, sowie die Venezianer nicht viel besser, wußte daher auch nicht, daß jener Schönheits-Kanon just einigen dieser anderen Meister, und nicht den besten, viel verdankte, sondern ließ nur zu gern den Canon und Raffaello Santi sich gegenseitig stützen.

Es gab aber doch einen Mann, schon damals, an den sich Hunt eigentlich hätte wenden können, der ihm aber aus persönlichen Gründen nicht recht sympathisch war. Es war Ford Madox Brown, etwas älter als Hunt und seine Genossen, aber doch noch zu deren Generation gehörig, ein Meister der tatsächlich die Prae-Raphaeliten vorbereiten half und der, wenn er auch nicht offiziell zu ihnen gehörte, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf sie ausgeübt hat.

Brown gehört zu den Künstlern, die ihres Geistes Art schon in der frühen Kindheit verraten. In einer Weise ging es ihm denn auch gut: er hatte wenigstens nicht darum zu kämpfen, daß er Maler werden durfte, weder gegen den Starrsinn von Eltern, noch auch zunächst gegen die Fesseln, die die Armut dem werdenden Genie auferlegt. Freilich kann man auch sagen, daß dies das einzige Glück gewesen ist, das seinem Künstlertum blühte, denn — er brachte es eigentlich zeitlebens nicht zu einem großen, angemessen äußeren Erfolg. Weit länger als ein Menschenalter hatte er sich geplagt, hatte er zahllose bedeutende Werke geschaffen, ehe ihm einmal öffentliche Anerkennung zuteil ward. Auch dann war es noch nicht das Volk oder die verantwortlichen Kreise der Regierung, die ihn feierten. Eine Zahl von Verehrern, darunter auch Malerkollegen, taten sich etwas mehr als zwei Jahre vor seinem Tod zusammen, um ihm einen Auftrag auf ein Bild zu geben, das er gegen einen Preis von 900 Pfund für die Londoner National Gallerie malen sollte.

Browns Vater hatte ihn ins Ausland zum Erlernen seines Handwerks geschickt. Er wurde erst Schüler von Gregorius in Brügge, dann von van Hanselaer in Gent, um schließlich in die Antwerpener Akademie zu treten, die damals unter dem starken Einfluß von Wappers stand. Der etwas pathetische und in seiner Kunst zu eklektische Baron hat der Historienmalerei gerade keinen besonderen Antrieb gegeben: er selbst hatte aber seinerzeit eifrig studiert. So war denn auch in seiner Anstalt viel zu lernen, über alle die verschiedentlichsten malerischen Techniken, und Brown bekam hier praktische Kenntnisse mit auf den Weg, wie sie tatsächlich in England zu seiner Zeit kaum zu erlernen waren.

Von Belgien wendete Brown sich nach Paris. Das tüchtige und angestrengte Arbeiten hatte er gelernt: er pflegte es hier sorgfältig weiter im Studium nach der Natur und besonders

nach den Bildern im Louvre. Nach etwa drei Jahren Aufenthalts in der französischen Hauptstadt und kurzem Verweilen in der Heimat ging er nach Rom, zunächst nur aus Rücksicht auf die Gesundheit seiner Frau. Diese Sorge hielt ihn dreivierteil Jahre in Italien, und in Florenz sowie in Rom lernte er die alten Meister, die wirklich alten, die wir heute die Primitiven nennen, verstehen. Die Gesundheit seiner Frau besserte sich nicht: er trat mit ihr die Heimreise an, verlor sie aber, noch ehe sie die ersehnte Küste erreichten, in Paris.

Brown, von Natur aus wohl ein nicht leichtlebiger Mensch, ist sicherlich noch mehr zum ernsten, fast melancholischen Charakter geschaffen worden durch das herbe Leid, das in seiner ersten kurzen Ehe auf ihn fiel. Er hatte ganz anders wie sonst ein Engländer seiner Zeit, auch unter denen die etwas gereist waren, die sachliche, aufrichtige und urwüchsige Kunst der alten Meister kennen lernen. So war es kein Wunder, daß er, als er sich 1846 in London niederließ, keinen Geschmack an der damalig beliebten Kunst finden konnte. Sein Urteil mochte im ganzen wohl noch etwas schärfer lauten als das, was der junge Hunt gefällt hatte, denn er war reifer, besaß nicht nur größere Kenntnisse sondern auch selbständigeres Können, die er den Verirrungen des Tagesgeschmacks entgegensetzen konnte.

Vor allem war es auch ihm darum zu tun, die Kunst wieder aus einem Geist der Tändelei hinaufzuheben in ernste Sphären. Vor allem wollte auch er statt Scherzchen und Sentimentalitäten wieder stofflich etwas bieten, was wirklich würdig sei, des Menschen Herz zu bewegen, und auch er malte bereits in seinen frühen Bildern nicht Schemen und Puppen, sondern Gestalten, die jene merkwürdige, manchmal unheimliche Eigenschaft besitzen wie wirklich leibhaftige Menschen zu wirken. Sie sind Erlebtes, sie sind Natur, und das ist die Seele ihres Geheimnisses. Aus welchem Geist Brown schuf, erhellt aus den Worten, die er zur Erläuterung eines seiner Hauptwerke mitgab. Es handelt sich um das berühmte runde Bild „Das Letzte von England“, das Brown mit unglaublicher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in den Jahren 1851 bis 1855 malte. Er hatte einen Freund Woolner, auf den wir noch später zurückkommen werden, an das Schiff begleitet, das ihn nach Australien entführen sollte. Die Begebenheit gab ihm die Anregung zu diesem Bild. Er malte darauf ein Paar, voll schmerzlicher Erinnerung und trüber Ahnung (es

sind der Künstler selbst und seine junge Frau), das auf dem Auswandererschiff sitzend, den Blick nochmals auf die entschwindende Heimat heftet. In ihren Mantel hat die Frau ihr kleines, neugeborenes Kind zum Schutz so verhüllt, daß wir nur ein Händchen sehen, welches sich um ihren Daumen legt: ihre andere Hand streckt sie nach dem Lebensgefährten, gleichsam Schutz suchend. Die weiteren Fahrtgenossen, alles Schiffsbeiwerk, ist ganz in den Hintergrund gedrängt und spricht in der Komposition wenig mit. Es ist kein selbstgefälliges, breit oder pointiertes Genrebild; wir sehen eigentlich nur ein paar schwermütige Menschen, in ernste Gedanken versunken, die so aufrichtig dargestellt werden, daß ihr Schicksal uns mächtig packt. Brown schrieb aber, „um ganz sicher die eigentümliche Beleuchtung sich über alle Gegenstände ergießen zu lassen, den sie an einem trüben Tag am Meer zeigen, wurde es fast ausschließlich im Freien unter bedecktem Himmel gemalt, das Karnat noch dazu bei kaltem, rauhen Wetter. Ich versuchte ohne jedwede Rücksicht auf irgendwelche Schule der Kunstgeschichte die Begebenheit so zu schildern wie sie sich tatsächlich darbieteten würde. Ich hielt mich auch daran, die Einzelheiten so scharf wiederzugeben, wie sie sich an einem solchen Tage dem Auge zeigen würden, und glaubte, daß dadurch das Pathos des Vorwurfs dem Betrachter nur näher gebracht würde.“

Ebensowenig wie dieses Werk bei seinem Erscheinen auf würdiges Verständnis stieß, hatten das die nur einige Jahre früher geschaffenen Erstlingswerke Browns getan. Er war bereits drei Jahre vor dem „Last of England“ so sehr mißtrauisch in punkto der Anerkennung geworden, daß er, als er eines Tages einen enthusiastischen Brief erhielt, in dem sein Schaffen ganz außerordentlich gelobt wurde, und der Schreiber bat, bei ihm als Schüler eintreten zu dürfen, sich mit einem derben Knüttel bewaffnet zu der angegebenen Adresse verfügte, weil er mutmaßte, jemand wolle sich einen schlechten Scherz mit ihm erlauben und ihn zum besten haben. Der Brief aber lautete so:

März 1848

50 Charlotte Street, Portland Place

Verehrter Herr, —

Ich bin Schüler der Antikenklasse an der Kgl. Akademie. Seit dem ersten Mal, daß ich je eine Ausstellung besuchte (was

vor einigen Jahren geschah, und damals sah ich ein Gemälde von Ihnen zu Byrons *Giaour*), habe ich stets mit Begierde gelauscht, ob Ihr Name genannt werden würde, und eilte zu allererst zu Ihrer Nummer im Katalog. *Parisina*, die *Studie im Geist der alten Meister*, *Unsere Liebe Frau vom Vorabend des Sabbaths*, und alle die herrlichen Schöpfungen haben nacheinander meine Bewunderung wachgerufen und haben mich fabelhaft lang an ein und denselben Fleck gebannt. Der Umriß nach Ihrem Werk *Abstrakte Darstellung der Gerechtigkeit*, das neulich in einer der illustrierten Zeitungen erschien, benebst einem Stich nach jenem großartigen Maler Von Holst, bilden den einzigen bildnerischen Schmuck meines Zimmers, und was Ihre *Maria, Königin von Schottland*, betrifft, wenn ich je in der Kunst selbst etwas leisten sollte, so mag es sicherlich zum großen Teil auf mein beständiges Studium dieses Werkes zurückzuführen sein.

Es kann daher nicht wundernehmen, daß ich, da ich einige Kenntnisse der Farbe erlangen möchte (in der ich mich noch so gut wie gar nicht versucht habe) mich in der Hoffnung wiege, daß Sie möglicherweise Schüler annehmen, die Nutzen aus Ihrer unschätzbaren Hilfe ziehen können. Wenn Sie, sollte ich mich hierin nicht getäuscht haben, mir die Ehre geben wollten, mir Ihre Bedingungen für einen sechsmonatlichen Lehrkursus mitzuteilen, bin ich der Überzeugung, daß ich dann wenigstens einige Aussichten in der Kunst hätte, womit ich verbleibe Ihr sehr ergebener

Gabriel C. Rossetti“

Der Schreiber war also der nachmals berühmte Dante Gabriel Rossetti — in jenen Tagen voll des Enthusiasmus eines Zwanzigjährigen —, dessen Namen die Allgemeinheit am engsten mit dem Begriff des Prae-Raphaelitismus verknüpft.

Brown überzeugte sich sofort, daß es dem Jüngling bitter ernst sei, trotz der Überschwänglichkeit seines Briefstils, und das Schülerverhältnis kam zustande. Aber es war nicht von langer Dauer. Rossetti war zu jung und zu impulsiv: es war das erste Mal, daß seinem feurigen Vordringen Hindernisse entgegengestellt werden sollten, und dieses Mal nahm er sie nicht, sondern suchte sie noch zu umgehen. Brown wollte vor allem, daß er eine tüchtige Bekanntschaft mit der Technik schließe, und er gab ihm uninteressante Stilleben zu malen: das wäre zweck-

Milais, Lorenzo und Isabella.

entsprechend, wenn auch zunächst langweilig. Gegen das Malen von Gurkengläsern und ähnlich schönen Dingen bäumte sich aber Rossettis hoher Sinn mächtig auf. Diese Art Plackerei hatte er ja eben mit Hilfe von Browns Anleitung umgehen zu können gehofft. Man hätte meinen sollen, daß die Verbindung der beiden Naturen das große Neue bereits hätte hervorbringen müssen. Aber die Sache oder vielmehr wohl Rossetti, war noch nicht reif dazu. Brown ist ihm zeitlebens ein Freund geblieben. Das will was heißen, denn Rossetti wurde später intim mit Leuten gegen die Brown gerechterweise aufgebracht war, und schließlich modelte schwere Krankheit den Rossetti selbst um in einer Weise, daß alle Freunde nach und nach von ihm abfallen mußten. Es war aber Brown, der ihm bis zuletzt treu bleibend, den Grabstein entworfen hat, ein volles Menschenalter nach dem Beginn ihrer Bekanntschaft. In dieser Anfangszeit ihrer Bekanntschaft hat er wohl neue Ideen in ihm erweckt und seinem Geist vielleicht eine Richtung gegeben; zur eigentlichen Befreiung kam es aber noch nicht.

Das geschah erst, als Rossetti sich zwei völlig gleichaltrigen Genossen anschloß, W. Holman Hunt und J. Everett Millais. Auch für diese, namentlich für Hunt, lagen die Ideen die Rossetti und Brown bewegten, in der Luft. Als diese drei jungen Menschen sich zusammengefunden hatten, waren endlich die beiden Pole in Berührung gekommen, die den elektrischen Funken entstehen ließen.

III

Die Gründer der P. R. B.: Hunt und Millais

Hunt war am 2. April 1827 als Sohn eines abhängigen Geschäftsmannes in London geboren, somit dreizehn Monate älter als Rossetti. Schon als kleines Kind verriet er sein zeichnerisches Talent. Um so mehr wurde er während der Knabenzeit dazu angehalten, eine Kaufmannslaufbahn als einzig denkbare Zukunft für sich zu betrachten. Sein Vater war ein sorgenvoller Mann, den es zwar im Innersten auch zur Kunst gedrängt hatte, der die Sehnsucht aber hatte bezwingen müssen, und sich darauf beschränkt hatte, in bescheidenem Maße Kunstdrucke und Kunst-

bücher zu sammeln, sowie die Bekanntschaft einiger Künstler zu pflegen. Den kleinen Sohn nahm er oft mit in das große Geschäftshaus in der Stadt, und als ein Fremder ihn gelegentlich im Scherz fragte, „gehört der auch zu Ihrem reich assortierten Lager?“ antwortete der Vater, „ich kann nicht behaupten, daß er bis jetzt verraten hätte, er habe das Zeug zu einem tüchtigen Geschäftsmann; aber das eine Gute ist an ihm, wenn wir ihm Bleifeder und Papier geben, so ist er stundenlang ruhig und stört uns nicht weiter.“

Von allem Anfang an ließ der Vater Hunt nicht im unklaren darüber, wie weit er diese Liebelei mit der Kunst mitansehen würde. Als der Knabe heranwuchs, erzählte er ihm das Schicksal von Morland. Selbst so eine Größe und Berühmtheit wie Lawrence, der Tausende und Abertausende verdiente, stak tief in Schulden. In einem Lande wo es nicht — wie etwa unter katholischen Völkern — eine ständige Nachfrage für Kunstwerke gäbe, meinte Hunts Vater, wäre die Kunst als Beruf ganz ausgeschlossen. Als Liebhaberei wäre sie, nach den Geschäftsstunden, das allerschönste was sich nur denken ließe, und ein Mensch ohne Steckenpferdchen führe kein richtiges Leben. Aber mehr als Liebhaberei dürfte sie nie für ihn werden.

Holman Hunt hat sich dem Willen seines Vaters nicht beugen können. Als er mit 12½ Jahren trotz aller guten Lehren sich doch zur Kunst bekennen wollte, sollte er in ein großes Geschäft gesteckt werden. Er kam seinem Vater zuvor und verschaffte sich eine Schreiberstelle, von der er wußte, daß sie ihm noch etwas Zeit für seine Passion übrig lassen würde. Sein Kampf um seine Kunst begann mit einem ziemlichen Glücksfall. Nicht nur ergab sich sein Vater ohne Streit in das Unvermeidliche, wie einer, der, nachdem er sieht, daß er sein Bestes getan hat, sich in den Willen der Gegenpartei, die sich durchaus nicht raten lassen will, schickt, sondern es zeigte sich, daß der erste Brotherr Hunts selbst ein Kunstliebhaber war, der dessen stille Neigung nicht nur nicht unterdrückte, sondern direkt förderte.

Es begann nun der schon oft vorgekommene lange und bittere Kampf des Talents, das sich nicht eindämmen läßt. Am Vater hatte Hunt von nun an eigentlich eine Stütze, und doch konnte dieser nicht umhin, den Sohn bei jedem Mißerfolg, bei jeder neuen Schwierigkeit, wiederholt und in verstärktem Maß zu warnen. Eine Zeitlang blieb Hunt noch in Geschäften tätig,

dann nahm er aber seine Geschieke in die eigene Hand. Es war ein schweres Schlagen, nicht nur in rein materieller Hinsicht. Auch er stand, wie mancher andere, oft vor dem Tag, der seinen letzten Groschen scheiden sehen sollte. Vor allem aber gab es, bei dieser immerwährenden Plage um das liebe Brot, keine Möglichkeit einer richtigen Schulung. Er besuchte in etwas unregelmäßiger Weise die Klassen der Akademie; zuvor hatte er dreimal die Woche nach den Skulpturen im British Museum gezeichnet und Bilder in der National Galerie kopiert. Es war bei der Arbeit im British Museum, daß er die Bekanntschaft mit Millais, dem Wunderknaben, machte. Dieser hatte schon mit 15 Jahren einen Akademiepreis errungen und verkaufte bereits Bilder für 10 und 20 Pfund. Die Bekanntschaft steigerte sich bald zur Freundschaft. Der vom Glück begünstigte jüngere Künstler hatte aus reiner Gutherzigkeit den ärmeren, älteren zuerst etwas patronisiert: bald merkte er aber doch, daß in dem schwerfälligeren, sich nicht so leicht gebenden Freund ein Etwas stecke, das ihm und seiner Kunst auch zum Nutzen gedeihen könne. In dem Austausch der Gedanken und Gefühle zwischen den beiden jungen Kunstbeflissenen, der nun regelmäßig stattfand, war Hunt fast ausschließlich der gebende, anregende Teil.

Hunt war seiner Natur nach ein Grübler, und daß ihm die Karriere nicht so glatt von der Hand gegangen war, hatte ihn natürlich darin noch bestärkt. Aus dem Überlegen, ob er es mit der Kunst überhaupt zu etwas bringen würde, kam er von selbst zu der Erörterung, wie es mit der Kunst seiner Zeit beschaffen sei und ob der Haken am Ende nicht eher im Zeitgeschmack als in seiner eigenen Persönlichkeit zu finden sei. Da war ihm schon in technischen Fragen etwas aufgestoßen. Als er eines Tages in der National Galerie Wilkies „Blinden Fiedler“ kopierte, sah ihm jemand längere Zeit zu und sagte endlich, „so hat Wilkie das nicht gemalt“. Es war ein gewisser Claude Lorraine Nursey, ein Schüler Wilkies, der ihm nun erklärte, daß seine Worte sich auf die sorgfältigen, verschiedenen Schichten von Untermalungen bezögen, Wilkie habe immer prima gemalt, und das was er an einem Tage angefangen habe auch gleich vollendet. Dieses Aufbauen durch übereinander geschichtete Übermalungen kann man mit dem Verfahren des Farbensteindruckes der Zeit vergleichen, der ja auch nie mit frischem, prima Farbauftrag arbeitete, sondern jeden Farbfleck durch Übereinanderdrucken mehrerer Töne

gewann, wodurch auch hier die Frische des Vortrages durchaus verloren ging, und der öde Öldruck das Ende vom Lied werden mußte. Hunt besann sich sofort darauf, daß mit diesem Hinweis auf Primmalerei wahrscheinlich ein gutes altes Geheimnis aufgedeckt wäre. An den großen Renaissancemalern bewunderte man ihre Sicherheit des Anschlags in der Farbe, wenn ich mich so ausdrücken darf, und die kam sicherlich von ihrer Praxis der Freskomalerei her, die das zerstreute Herumtappen mit Untermalungen ausschloß.

Hunt war aber noch von anderen Bedenken erfüllt und über die ließ er sich seinem Freund Millais gegenüber einmal aus, als dieser sich wunderte, daß Hunt ein großes, für die Akademie-Jahresausstellung angefangenes Bild beiseite stellte, um ein dem äußeren Ansehen nach unbedeutenderes, sein „St. Agnes Eve“, vorzunehmen. „Es ist nicht nur, weil ich nebenher Geld durch Bildnismalerei verdienen muß und daher wohl nicht rechtzeitig mit dem großen, anspruchsvolleren Bilde fertig werden würde, es ist vielmehr, weil ich Zweifel hege, ob ich zu der Arbeit reif bin.“ Er wies nun auf die englische Malerei hin, die infolge der merkwürdigen Ereignisse mit einem Künstler wie Reynolds oben auf dem Kamm der Welle eingesetzt habe, und notwendigerweise herabsinken mußte. Für sich selbst litt Reynolds, wie schon angedeutet, durch seine bis zum Prinzip erhobene Verehrung der Alten keinen Schaden, denn als es ans Schaffen ging warf das Genie die Prinzipienreiterei über den Haufen. „Ich meine jedoch, daß der Weg, der die alten Meister zur Größe geführt hat, zwar nicht genug studiert werden kann, ihre Behandlung der Themata jedoch nicht befolgt werden darf. Wenn wir nur das noch einmal tun was sie schon so vollkommen geleistet haben, sehe ich nicht ein, inwiefern wir der Welt mit unseren Sachen nützen können. Ihre Sprache, die damals eine lebendige war, ist jetzt eine tote. Obwohl ihr Schaffen, menschlich wie künstlerisch genommen, solche wunderbare Schönheiten in sich schließt, ist es doch eine reine Affektation, wenn wir immer ihre Behandlung religiöser und geschichtlicher Stoffe wiederholen. Wenn sie zum Beispiel den Vorwurf, den ich eben beiseite lege, einen auferstandenen Heiland malten, so gaben sie ihm ein Banner in die Rechte als Symbol seines Sieges über den Tod. Ihre Zeitgenossen nahmen das hin als einen bekannten Bestandteil ihrer Glaubenslehre, wie sie auch die Wunder und Einzel-

heiten der Heiligen Legende hinnahmen, von denen ihnen die Kirche Kunde gegeben hatte. Daraus wurde oft etwas Poetisches, etwas, was uns gefangen nimmt. Aber sollten wir nicht, mit dem Neuen Testament auf dem Tisch, auch einiges Selbständiges vorzubringen haben? Wenn ich meinem Christus die Kreuzesfahne in die Hand drücke, so wird das wohl jene Kritiker erfreuen, die in der Kunst nur etwas für Wiederbelebungsversuche übrig haben, aber schlechte Menschen unserer Zeit können sich dadurch nicht berührt fühlen und müssen sich von meiner Arbeit als von etwas Fremdartigem abwenden. Ich suche nach einer Auffassung, die den naiven Menschen meinen Christus mit etwas von der ähnlichen Erstaunt- und Ergriffenheit zu betrachten veranlaßt, wie sie damals die beiden Marien erfüllte, als der Totgeglaubte ihnen plötzlich erschien. Diese Auffassung habe ich noch nicht gefunden, daher lege ich das Bild jetzt weg, um sie bei dem anderen, wo sie mir leichter fällt, anzuwenden.“ Auf verschiedene Zwischenrufe Millais' fiel er ein: „Wenn ich ein gefährlicher Neuerer bin, wie stehts um dich selbst! Jetzt eben hast du einen dichterischen Vorwurf in Arbeit bei dem, wie du weißt, alle die Autoritäten die gang und gäbe Behandlung verlangen werden, während dein Bild nichts weniger als akademisch ist. Wenn Howard oder Frost das angefangen hätten, so hätten sie wohl einige der Nymphen blond, andere braun sein lassen, der Gegensätze halber; aber im Schnitt der Gesichter gäbe es keine Abwechslung. Kein einziges würde von dem bekannten Oval abweichen, und Nase, Augen oder Mund würden bei allen die gleiche Form haben. Auch die Gliedmassen wären alle aus derselben Werkstatt sozusagen. Alles in allem würde man sorgfältig danach trachten, sie so zu machen, daß sie wächsernen Puppen eher als leibhaftigen Menschen ähneln. Und dasselbe, jeder in seiner Weise, täten Mulready, Eastlake und Maclise. Überall zeigt sich das Übel des Niedergangs und doch schreien alle Connaissseure: „Wie klassisch! Wie vornehm! wie gehört diese Auffassung doch völlig in das Reich der Einbildungskraft und Vollkommenheit!“ Du hast aber alles verschiedentlich gemalt, so wie du's in der Natur wahrnimmst, und bist daher im Grund ebenso umstößlerisch wie ich.“

Die Kritik bezog sich auf das Bild „Cymon und Iphegenia“ und lautete eigentlich günstiger als das Werk es verdiente: aber Millais hat sich wohl gern überzeugen lassen, und Hunts Raison-

nement ging weiter. „Keiner von uns beiden ist verbildet genug, dem jetzt herrschenden Stil Geschmack abgewinnen zu können, und ihn nicht für unendlich gekünstelt und langweilig zu erklären. Seit der Zeit der alten Ägypter haben alle großen Künstler die Schönheit mittels einer Art Auswählens gefunden, aber nicht dadurch, daß sie die Natur entstellt hätten. Daß junge Talente sich nicht über die Errungenschaften ihrer Vorgänger unterrichten sollten, ist damit nicht gesagt: es wäre tölpelhaft, wollte man über sie hinwegsehen, oder die Großen in hochnäsiger Weise mißachten. Aber durch unsere Kopierarbeiten haben wir genügend Fühlung mit den Leistungen der großen Meister gewonnen. Laß uns nun doch kühn auf etwas Neues zusteuern. Jemand muß das unbedingt nächstens tun! Warum sollten wir zwei es nicht vollbringen? Wir können dabei sorgfältig zu Werke gehen, und wollen mitnichten die Lehren der Väter verachten. Nur müssen wir näher an die Natur heran. Jedweder Versuch, etwas einmal schon Dagewesenes wieder zu beleben, ist unfruchtbar, mag das Vorbild nun dem Mittelalter oder der Renaissance entnommen sein. Ich halte es für einen ganz verkehrten Ehrgeiz, wenn ein Bildhauer danach strebt, daß man seine Arbeit für griechisch-klassisch erkläre, oder wenn ein Maler nach peruginesken, titianesken oder rembrandtesken Reizen und Geist strebt. Jedes Zeitalter bringt neues Wissen mit sich. Früher malte man so, daß es für die feinsinnigsten Zeitgenossen verständlich war, und so möchten wir es jetzt auch halten. Aber was für gekünstelte Regeln hemmen uns an allen Ecken und Enden! Da heißt es zum Beispiel, die sämtlichen Figuren einer Komposition sollten auf einem gedachten S angeordnet sein; das will man bei Raffaello Santis Gruppen gefunden haben. Ich sehe es übrigens an vielen, aber keineswegs an allen. Man kann wohl zu der Regel sagen, daß es den beiden Hälften der Komposition Abwechslung verleiht, indem die konkave Hälfte tiefe Schatten, die konvexe breite, starke Lichter mit sich führt. Solcherart Versuche können ja auch für junge Künstler, wenn sie nur gelegentlich geübt werden, von Nutzen sein, und wir haben sie beide schon angewendet. Aber es ist doch nichts auf die Länge der Zeit, und zerfällt vor dem obersten Grundsatz, daß sich jede Komposition zunächst doch dem gewählten Vorwurf anpassen muß. Ebenso gilt es von ähnlichen schönen Regeln, wie z. B., daß jede Gruppe sich in eine Pyramide einfügen soll,

daß das Hauptlicht auf die Hauptperson fallen muß, daß eine Ecke des Bildes immer im Schatten liegen soll usw. Warum malen die Leute einen schwarzen Nachthimmel auf ein Bild, das die Figuren im Tageslicht zeigt? Genau ebenso schematisch verfährt man, unter Berufung auf alte Vorbilder, mit der Farbe. Ein volles Violett, ein reines Grün wagt sich heute niemand mehr anzuwenden. Sie berufen sich immer auf die alten Vorbilder, aber warum befolgen sie nicht Raffaello Santi darin, daß er auch alle Regeln beiseite ließ und Neues wagte. So dürfte z. B. seine Dreiteilung der Komposition durch die Säulen auf dem „Goldenen Tor“ sehr wahrscheinlich damals etwas Unerhörtes gewesen sein.“

Und noch weiter ging es fort: „Heute haben wir keine Kraft noch Charakterstärke, weder im physischen noch im moralischen Sinn. Die Modistin mit ihren Vorurteilen schreibt uns die Ideale vor, und so werden die Dämchen gemalt mit Taillen, deren wirkliches Vorhandensein das schleunigste Aussterben der Rasse zur Folge haben würde, während die Wachspuppen-Herrlein von gesunden Barbaren bald aus dem Land vertrieben sein müßten. Solche gekränkelte Kultur darf die wahre Kunst nicht unterstützen; im Bild wie im Wort muß sie gesunde kraftstrotzende, heroische Sehnsucht erwecken helfen. Sie soll nicht ihre Verehrer zur Anbetung des dem Tode Verfallenen verleiten, indem sie das Sentimental-Verderbte und Schwächliche mit Flitter aufputzt. Neulich hat es mich unendlich gefreut, eine wenn auch nur kurze Einsicht in ein Werk „Modern Painters“ zu gewinnen; der Verfasser nennt sich Alumnus der Universität zu Oxford.“ (Es ist Ruskin!) „Ich habe es nur ein paar Stunden geliehen erhalten, aber Himmel! da stehen Sachen drin die einem das Herz höher schlagen lassen. Der spürt die Macht und die Verantwortlichkeit der Kunst deutlicher als irgendein Schriftsteller den ich bislang gelesen hätte. Er beschreibt Bilder der venezianischen Schule, so daß man sie wirklich mit dem inneren Auge wahrnimmt! Besonders den Tintoretto schätzt er hoch und spricht von seinen Werken zur Marienlegende und zur Leidensgeschichte, daß man in ihm einen erhabenen Hogarth erkennt. Daß die Kunst zeitweilig abstirbt ist sicher. Der Oxfordter stellt das Urteil Sir Joshuas auf den Kopf, und setzt die Venetianer allen voran, während er die Bolognesen verachtet, obwohl ihre Überlegenheit bis heutigentags nicht angetastet worden ist,

unter den Carracci ebensowenig wie unter Lebrun, den der verflossene Präsident“ (Reynolds) „ja auch gelobt hat. Hätten die Kunstjünger schon damals ihre klägliche Lage bedacht und sich unabhängig gemacht, so wäre es gut für sie gewesen. Ich bin nun der Überzeugung, daß wir gegenwärtig gerade so übel daran sind, und das Buch, von dem ich sprach, hilft einem zur kritischen Zeit den Unterschied zwischen toter und lebendiger Kunst zu sehen. Der schlechte Geschmack wiegt schwer und bringt es oft zu Ruhm und Ehren. Man lebt nicht lang genug, die Sache erst durchzukosten und dann nochmals von vorn anzufangen. Den Vorsatz, sich selbst und die Kunst zu retten, muß man so lang man noch jung ist ergreifen. Ich fühle, daß dies meine einzige Hoffnung ist. Nach dem *Eve of St. Agnes* will ich ein Bild im Freien in Angriff nehmen, wobei ich gänzlich das braune Laub, rauchige Wolken und die dunklen Ecken verwerfen will. Ich will alles draußen malen, unmittelbar auf die endgültige Leinwand, mit jeder Einzelheit die ich erkenne, und mit der sonnigen Helligkeit des wirklichen Tages!“

Mutet uns dieses ganze Raisonnement nicht merkwürdig modern an? Enthält es nicht viel, was die jüngsten Stürmer und Dränger in fast denselben Worten auf ihr Panier schrieben? Man wundert sich wahrlich, wenn man das so schwarz auf weiß liest, wie es noch gut ein Menschenalter hat dauern können bis die eigentliche „naturalistische“ Schule ihr Haupt erhob. Hunt hat in seinem Bericht, der lang nach den Begebenheiten und aus der Erinnerung niedergeschrieben wurde, sicherlich die Besprechungen von Tagen und Wochen als die Unterhaltung eines Abends zusammengefaßt, sicherlich auch manches in einen Wortsatz, in eine Art des Gedankenganges gesetzt, der den Tagen seiner Jugend nicht, wohl aber denen seines Alters geläufig war. Daß der Springquell und der wesentliche Inhalt seiner Rede genau den Tatsachen entspricht, dafür bürgt das selbständige Zeugnis Millais, dafür bürgen auch die künstlerischen Ereignisse wie sie sich zu London während dieser Jahre einstellten. Warum sich jetzt nicht der Naturalismus, wie wir ihn haben kennen lernen, in der Kunst entfaltete, wird sich im Verlauf erweisen.

IV

Die Gründer der P. R. B.: Rosetti

Wir haben nun schon alle die Faktoren, die den Prae-Raphaellismus zuwege brachten, kennen gelernt; es sind Ford Madox Brown, der Vorarbeiter, Ruskin, der literarische Stützpunkt und Befreier, Millais mit seinem Freund Hunt, dem eigentlichen Anreger, auch abseits von diesen letzteren Rossetti, mit dessen Namen die Nachwelt die Bewegung am engsten verknüpft hat. Es fehlte nur noch die richtige Verbindung, die den arbeitenden Kräften ein deutliches Ziel geben würde. Daß aus den Worten Taten würden, dazu bedurfte es noch der hellen Begeisterung einer hinreißenden Persönlichkeit. Daß die Taten, wenn sie einmal in Erscheinung getreten waren, zu einem wirklich wichtigen Ereignis würden, dazu bedurfte es des Widerspruchs, des Kampfes. Die hinreißende Persönlichkeit aber lieferte Rossetti, der mittlerweile Schüler seines fast gleichaltrigen Genossen Hunts geworden war.

Gabriel Charles Dante Rossetti, der sich selbst bald Dante Gabriel Rossetti schrieb, in welcher Gestalt die Welt seinen Namen verehren lernte, war am 12. Mai 1828 in London geboren. Sein Vater war ein politischer Flüchtling Italiens, der als Dante-forscher und Ausleger einige Bedeutung besaß und nun in England Sprachlehrer geworden war. Auch von seiner Mutter her floß italienisches Blut in seinen Adern, ihr Vater war Gaetano Polidori, ehemals Sekretär des Tragödiendichters Graf Vittorio Alfieri, dann ebenfalls Sprachlehrer in England; ihre Mutter die Erzieherin Anna Pierce. Nur von ihrer Seite her also war Dante Gabriel Engländer. Wie seine genannte Großmutter war auch seine eigene Mutter Erzieherin gewesen ehe sie den älteren Rossetti geheiratet hatte. Selten wohl hat es eine Familie gegeben, die infolge von Abstammung und sonstigen Verhältnissen das Gepräge einer feinsinnigen literarischen Bildung in dem Maße aufzuweisen gehabt hätte wie die, in der der junge Dante Gabriel aufwuchs. Es sind ja auch von den vier Kindern der Familie alle schriftstellerisch bekannt, zwei sogar — also nicht nur unser Dante Gabriel — berühmt geworden. In der Pflege dieses Hauses und auch besonders dieser Mutter konnte es

geschehen, daß unser Künstler, mit fünf Jahren schon, italienisch sowohl als Englisch glatt lesen und schreiben konnte, mit acht Jahren seine ersten Verse auf Italienisch schrieb, mit neun Jahren bereits Hamlet und vieles andere von Shakspeare, sehr viel von Scott (namentlich auch die Dichtungen) und Tausendundeinenacht verschlungen hatte. Bald folgte weitere Literatur in Massen nach, merkwürdigerweise aber dabei nichts von Dante Alighieri. Der alte Rossetti hatte ein Steckenpferd, in alle Renaissance-Literatur der Frühzeit, besonders aber in Dante, verborgene politische Anspielungen und tiefe Mystik hineinzulegen. Dadurch mag es kommen, daß der Dichter als Quelle der Allegorienkrämerei den Kindern seines Hauses zunächst verleidet, nicht als der Geistesgenosse von Shakspeare und Goethe nahe gebracht wurde. So erklärt wenigstens Dante Gabriels Bruder den Umstand, daß sie in diesem Hause, wo man Dante förmlich atmete, ihn als Dichter noch nicht in der Jugend in sich aufnahmen.

Der erste dramatische Versuch Rossettis reicht in sein sechstes Lebensjahr zurück: er entspricht immerhin der Leistung eines sonst geweckten Knaben von neun Jahren. Von seinen Zeichnungen waren die ersten wenigen seltsamerweise nach der Natur geschaffen: fortan alle aus dem Kopf, ohne irgendwelches Anlehnen an Geschautes. Die Illustrierung von Szenen zu Dramen, die er gelesen hatte, war die Veranlassung, die seine Bleifeder und Pinsel in Bewegung setzten. Bei seinem ersten Besuch der Galerie, den er als etwa 10 jähriger unternahm, bannte ihn Wests „Christus heilt die Kranken“, bis ihn seine Mutter belehrte, daß dieses Werk „gewöhnlich und ausdruckslos“ sei. In seinem künstlerischen Urteil also zeigte sich keine Frühreife. Über die Vorteile, mit denen ein gütiges Geschick das Kind Dante Gabriel Rossetti umgeben hat, äußert sich sein Bruder sehr treffend: „Sein Vater war ein Dichter und Literat, desgleichen sein Großvater: seine Mutter besaß eine gute Ader für das Literarische; seine Geschwister bestaunten und förderten durch Aneiferung alle seine Fortschritte während der Jahre, in denen man die Kunst des Schreibens und Zeichnens erlernt. Er besaß ferner den ungeheuren Vorteil, zwei Sprachen zu sprechen, deren eine ihm die unmittelbare Einführung in das Lateinische bot. Nirgends stieß er auf den Versuch, seinen Neigungen entgegenzuarbeiten, seine Schritte abzulenken, oder eine kalte

Hunt. Das Licht der Welt.

Dusche auf seine kindlichen Betätigungen zu richten. Er wurde aber auch nicht verwöhnt und in lächerlicher Weise verzärtelt, überhaupt nicht anders als die anderen Kinder behandelt. Aber er fühlte doch neben der Liebe die Ermutigung hindurch, und durfte in fast allen Angelegenheiten seinen eigenen Weg gehen. Infolge seines angeborenen Temperaments hätte er dieses letztere wahrscheinlich sowieso durchgesetzt: tatsächlich aber konnte er es ohne Kampf tun“.

Seine Schulung dauerte vom Jahre 1836 bis in den Sommer des Jahres 1842. Er konnte damals also seinen Ovid und Vergil lesen, war ins Griechische eingeführt worden, was er aber über kurzem völlig vergaß, und verfügte über genügendes Französisch um Romane lesen zu können. Die rein praktischen, sog. exakten, Wissenschaften, waren ganz ausgefallen. Außer einigen noch später erhaltenen Stunden im Deutschen hat für ihn auch damit die eigentliche Schulbildung aufgehört. Während er die Schulbank drückte, war er immer unter den ersten der Klasse gesessen: er fand kein Gefallen darin, nervöse Lehrer zu ärgern, wie es manche der Mitschüler nur zu gern taten. Er galt als vornehm und mild, anhänglich, aber auch im Notfall als mutig unter den Knaben. Später hat er selbst sich als eine Art Schulsonderling hingestellt, der wenig Anschluß gefunden und Angst vor der Balgerei der Schulbuben gehabt habe, — kurz als ob die Schulzeit für ihn eine Art Fegefeuer gewesen sei. Die Aussagen der anderen Schüler stimmen aber hiermit nicht überein.

Da Rosetti sich für die bildende Kunst entschieden hatte, und sich das frühe Ergreifen des Brotstudiums aus Geldrück-sichten empfahl, trat er 1842 in Carys Zeichenschule ein, wo er vier Jahre verblieb. Ein Mitschüler hat ihn später so geschildert: „etwas willkürlich und ein unregelmäßiger Besucher: etwas brüsk und unnahbar im Gebahren: anderseits warmer Zuneigung und Anhänglichkeit fähig, auch großmütig.“ Er soll Schabernack gespielt, überlaut lustig gewesen sein, laut gesungen haben und die Antiken karikiert haben. Einige dieser Charakteristiken stimmen wiederum nicht recht zu dem, was wir sonst über ihn wissen. So ist es sicher nicht Rossettis Art gewesen, dumme Spässe auf Kosten anderer Mitschüler zu inszenieren, also den gewöhnlichen Atelier-Unfug zu treiben.

Von Künstlern fesselte ihn zu dieser Zeit besonders Sulpice Chevallier, bekannt unter dem Namen „Gavarni“. Schon früher

hatte für ihn mit Poe seine romantische Periode in der Literatur begonnen. Jetzt entwickelte sie sich tief und breit mit Byron, Coleridge, Mrs. Browning, Tennyson, vor allen Keats, auch Victor Hugo, A. de Musset, Dumas, de Lamotte-Fouqué, E. T. A. Hoffmann, Chamisso.

Ganz besonders wichtig ist nun noch die Rolle, die der irische Romantiker Maturin, dann solche Werke wie Meinholds „Sidonia“ und „Bernsteinhexe“ in seiner Lektüre spielte, und der ungeheure Eindruck, den Robert Brownings Dichtungen, endlich auch Blake, auf ihn machten. Er selbst befaßte sich mit Übersetzungen von Bürgers „Lenore“, vom „Nibelungenlied“ und von Hartmann von der Aue „Armen Heinrich“. Das alles ist meist aufgegeben worden und verloren gegangen. Seine Paraphrasen der frühen italienischen Dichter jedoch stammen im wesentlichen bereits aus dieser Zeit, als er noch Schüler der Caryschule und der Kgl. Akademie war. Eben damals schuf er, noch nicht 20 jährig, den wundersamen und wunderbaren Gesang vom „Gebenedeiten Frowelin“, eine Art Gegenstück zu Poes Ulalume.

Im Juli 1846 fand er Aufnahme in den Lehrklassen der Akademie und arbeitete nun hier weiter, wie etwa der Junge, der aus der Bürgerschule ins Gymnasium gelangt ist. Für sein Endziel besaß er ungeschwächte Begeisterung: die einzelne Tagespflicht fiel ihm schwer. „Sobald etwas auferlegt ist,“ meinte er, „flieht mich die Geschicklichkeit, es zu vollbringen: was ich tun *soll* ist gerade das, was ich nicht tun *kann*.“ Erst später fiel das Sollen mit dem Können in eins. Auch aus dieser Akademikerzeit verfügen wir über zwei „Bildnisse“ von ihm, beide von der Hand seiner nachmaligen Bruderschaftsgeossen. Stephens schreibt: „Sein Ruhm aus der Caryschule war ihm vorausgegangen als er in die Akademie eintrat. Ehemalige Mitschüler erzählten von ihm als von einem Dichter, dessen Verse schon gedruckt worden seien“ (aber nur im Privatdruck) „der geschickt im Skizzieren von ritterlichen und satirischen Bildern wäre, und der darüber hinaus eine Menge Dinge auf eine Menge nicht herkömmlicher Weisen täte. Seine hervorstehenden Backenknochen fielen um so mehr auf, als seine Wangen farblos und eingefallen waren, als Zeichen der nächtlichen Arbeit, der er schon damals huldigte.“ (Zu Bett ging er nur wann er wollte, oft um zwei, drei Uhr nachts, und stand auf wann die Not ihn zwang. Sein Motto war zu jener Zeit: Freie Willkür, keine Methode,

mögen die Folgen sorgen wo sie kleben.) „Als er das erstemal auf die Akademieschule kam, trat er unter seine Gefährten mit ruckweisem Schritt, warf sich mit einer Kopfbewegung das Haar aus dem Gesicht und sah sich, die Hände in den Taschen, die Mitschüler mit einer unbekümmerten Miene, in der etwas von Herausforderung, geistigem Stolz und völligem Selbstvertrauen stak, an.“

Ausführlicheres verdanken wir Holman Hunt: „Es war ein Jüngling, der ganz entschieden etwas fremdländisches an sich hatte, etwa fünf Fuß und 7 $\frac{1}{4}$ Zoll hoch, mit langem, die Schultern berührendem Haar. Er gab sich nicht die Mühe, sich stramm zu halten, und pendelte ein wenig wie er dahinschlürfte, mit offenem Mund, träumerisch ins Weite blickenden Augen, bei denen man das Weiße unter den grauen Augensternen sah. Unschlüssig blickte er umher, ohne eigentlich irgendjemanden gerade anzusehen. Er hatte eine feine Adlernase, mit vollen Nüstern, eine runde, vorstehende Stirn, und eine stark markierte eckige Linie vom Kinn zu den Backenknochen. Seine Schultern waren nicht breit, wenn auch männlich: seine Hüften ungewöhnlich breit, — daher der Gang. Alles in allem war er leicht gebaut, mit kleinen Händen und Füßen, durchaus nicht zart oder gebrechlich, aber ebensowenig athletisch zu nennen. Auf seine Kleidung achtete er gering: die gewöhnliche Eitelkeit hat ihn nicht gepackt, denn er ließ Spritzer tagelang an seinen Beinkleidern sitzen. Sein ganzer Aufzug und Auftreten, die starke Stimme und der sich vordrängende Gang verdeckten recht sehr die eingeborene feine Weichheit in diesem scheinbar so nachlässig sich gebenden, wenn nicht geradezu herausfordernden, jungen Mann. Wer ihn aber anredete erstaunte alsbald darüber, daß seine erste Einschätzung ganz umgekrempelt werden müsse. Denn die Sprache des jungen Malers war eine vornehme, gebildete, und er erwies sich als zuvorkommend, mild, einschmeichelnd, freigebig mit seiner Anerkennung, und voll des Interesses an der Arbeit der anderen, kurz in jeder Beziehung, soweit sich das durch allgemeines Benehmen zeigen läßt, als ein feingebildeter Mensch. Zu dieser Zeit war er, trotz seines Eigensinns und gelegentlich mangelhafter Rücksichtnahme, in seinem Leben von einem seltenen Grad der Reinheit und Frische. Froh genoß er die poetische Atmosphäre, in die ihn seine heiligen und geistigen Träume versetzten.“

Während der Akademiezeit kamen Hunt und Rossetti jedoch kaum in Berührung miteinander.

Wir haben schon gehört, daß Rossetti aus der Akademikerroutine sich einen Weg hinaus nach der Zuflucht Ford Madox Brown suchte. Wir haben auch von der Entwicklung seines dichterischen Genies die Zeugnisse gehabt, und es wird uns nicht wundernehmen zu hören, daß er ziemlich gleichzeitig sich die Frage stellte, ob er sich nicht doch der anderen Kunst widmen solle. So schickte er denn seine bisherigen Gedichte und Übersetzungen an Leigh Hunt und bat um eine Beurteilung und gütigen Ratschlag. Leigh Hunts Brief ist voller Anerkennung: man sieht, daß er einen starken Eindruck empfangen hatte. Er schrieb an den ihm natürlich völlig Unbekannten, „es scheint mir, Sie sind wohl mehr malerisch als musikalisch veranlagt,“ und „eins aber ist sicher, mit solcher Dichtkunst dürfen Sie nie erwarten, ein Leben in dieser Welt fristen zu können, mag Ihnen dadurch auch die Anwartschaft auf ein langes Leben im Andenken der Nachwelt zufallen“.

Beide Sätze mögen Rossetti bestimmt haben, sich der Malerei ganz zu überantworten. Aber, wie wir schon vernommen haben, wurden ihm Browns Einmachegläser unleidlich. Da gewährte er auf der Akademie-Ausstellung im Mai 1848 Hunts „Eve of St. Agnes.“ Mit ziemlich dem gleichen Enthusiasmus, den er in seinem Brief an Brown an den Tag gelegt hatte, erklärte er das Bild in lauten Worten für das beste Werk des Jahres, und bat, ob er Hunt in seinem Atelier aufsuchen dürfe. Er kam und sah Hunts Arbeiten. Es ist überaus bedeutungsvoll, wie sich Hunt selbst bei dieser Gelegenheit ausdrückt. „Es entzückte mich, meine jüngsten Entwürfe und Versuche vor einem Menschen mit solcher poetischer Ader auszubreiten: es war höchst angenehm, ihm zuzuhören, wie er meine Vorschläge und Theorien in seiner satteren Sprache wiederholte“. Darin muß man ein Bekenntnis erblicken, daß Rossetti gleichfalls ähnliche Ideen in seinem Geist bearbeitet hatte wie Millais und besonders Hunt: sie lagen eben in der Luft.

Nun schüttete Rossetti sein Herz aus und klagte seine Not über das Gurkengläsermalen. Hunt meinte, die Disziplin an und für sich wäre schon nötig, aber vielleicht könne man das auch erreichen und die Arbeit für jemanden mit Rossettis Naturell schmackhafter machen, indem man ihm erlaubte, wenigstens eigene

Kompositionen, wenn auch mit besonderer Betonung des Stilllebens zu malen. Rossetti wollte sogleich Hunts Schüler werden. Das ließ sich erst nach Verlauf mehrerer Wochen einrichten, nachdem Hunt sein „Eve of St. Agnes“ verkauft hatte und in der Lage war, seine Malstube aus dem Elternhaus hinaus in ein wirkliches, unabhängiges Atelier zu verlegen. Das Wesentliche der eigentlichen Maltechnik hat dann Rossetti von Hunt erlernt.

V

Die Gründung der P. R. B.

So waren nun endlich die drei — Millais, Hunt und Rossetti — in ein intimes Verhältnis getreten. Wie wichtig der Faktor Rossetti war, beweist schon der Umstand, daß sich die drei des weiteren schon längst kannten, sogar alle miteinander Mitglieder eines größeren Skizziervereins waren. Millais und Hunt suchten bereits seit mehr als einem Jahre nach dem Ausdruck und der Verwirklichung ihrer naturalistischen Vorhaben: zu einer „Bewegung“ aber hätten diese zwei allein es nie gebracht.

Rossetti war sofort Feuer und Flamme für die neuen Ideen und für den Plan, sie auszudrücken. Er war der Mann mit dem starken Selbstvertrauen, der Künstler mit der Begeisterung, der Proselytenmacher. Zuerst erwärmte er den jungen Bildhauer Woolner für die neuen Grundsätze. Er war es wohl, der die Notwendigkeit erkannte, man müsse in geschlossener Gesellschaft auftreten, wenn die Kraft, die der einzelne in Bewegung setze, nicht verpuffen solle. Neben Woolner schlug er noch James Collinson sowie seinen eigenen Bruder William Rossetti vor: Hunt schloß die Reihe der Mitglieder mit seinem Schüler Stephens ab. Einige von diesen waren noch ganz unfertige Schüler, einer hatte überhaupt noch nicht zu zeichnen angefangen. Aber Rossettis zündende Persönlichkeit hatte gewirkt, so daß man nur auf das hohe Ziel, über die nicht beachteten Schwierigkeiten hinweg, sah. Selbst der kühlere Millais wurde erwärmt und in seinem Atelier fand im August oder September des Jahres 1848 die berühmte erste Sitzung jener Gemeinschaft der Sieben statt, in der sie sich, über der Betrachtung von Lasinios Stichen nach den Campo Santo-Fresken zu Pisa, eigentlich erst zusammenschloß.

Es ist merkwürdig, welche Dinge dazu berufen sind, große Wirkungen hervorzurufen. Die versammelten Jünglinge erwärmten sich zuerst an einem Genofeva-Zyklus von Joseph von Führich. Dann entfesselten Lasinios schlechte Stiche deren hellste Begeisterung. Man sah wohl große Mängel der Zeichnung, der Perspektive besonders, dann auch die einseitige und beschränkte Kenntnis der Natur in Pflanzen-, Tier- und Menschenform. Was aber so warm ansprach war das völlige Fehlen jedweder Konvention. Offenkundig gab es keine Kunstregeln, die hier von vornherein die Auffassung der einzelnen Bilder bestimmt hatten. Hier sahen die jungen Leute, daß die Urheber (nach damaliger Ansicht) jener Werke, die Orcagna, Buffalmacco, Lorenzetti, Spinello Aretino, vor allem Benozzo Gozzoli, ein jeder aus voller Einfalt heraus geschaffen habe, daß sie etwas sagen wollten und der Grad von Überzeugtheit, mit dem jeder sprach, lediglich von seiner Fähigkeit, etwas unmittelbar aus der Natur herauszuholen, abhing. „So einer wie Gozzoli ergötzt uns auch heute noch durch die ohne Umschweif aus dem Volksleben entlehnten Züge. So gibt die Weinlese Noahs ein gutes Bild eines toskanischen Herbstes. Wie sich zu dem Turmbau zu Babel Neugierige drängen, Bauhandwerker sich fleißig regen, so mag es bei dem Bau der Florentiner Domkuppel zugegangen sein. Die Vermählung Jakobs mit Rahel erinnert an eine lustige Florentiner Hochzeit.“ Das war es ja gerade, was diese jungen Menschen auch suchten, die Unmittelbarkeit, die Einfalt, die Loslösung von gekünstelten Atelierregeln, die Schlichtheit der Natur. Für alle diese Sehnsucht fanden sie an diesem und ähnlichen Abenden den Ausdruck. Was sie nun wollten, als sie sich darüber klar geworden waren, hat William Rossetti später in ein paar lapidare Sätze zusammengefaßt. Sie wollten

- I wirkliche Gedanken vorzubringen haben,
- II die Natur so scharf beobachten, daß sie lernen würden, diese ausdrücken zu können,
- III mit aller früheren Kunst aufrichtig mitfühlen, soweit sie unmittelbar, ernsthaft und stark empfunden sei, unter Ausschluß von allem was überlieferungsmäßig, selbstgefällig und lediglich angelernt sei; und
- IV vor allem, ausgezeichnet gute Bilder und Statuen schaffen!“

Aber auch von anderen als rein theoretischen Gesichtspunkten wurden die Ziele ins Auge gefaßt. So war es beschlossene Sache, daß sie, nachdem sie sich einmal Geltung geschafft hätten, jeder von ihnen eine Reihe von Ateliers in Verbindung mit seiner Wohnung haben sollte. Davon waren die einen für die Arbeit, die anderen für die Ausstellung geschaffener Werke bestimmt. In letzteren sollten Schüler die Besucher begrüßen, und schon jetzt war das Heranziehen einer guten Schülerschar vorgesehen. Diese weiten Perspektiven in eine noch ferne Zukunft eröffnete natürlich wieder Rossettis hochfliegender Geist. Er selbst sah, wie die ungeheuerlichsten Reichtümer den Umstürzern zufallen würden. Jedem Zweifel begegnete er mit der Frage, ob die anderen es denn gar nicht verstehen könnten, daß hunderte von jungen Aristokraten und Millionären einfach auf die Gelegenheit warteten, belehrt zu werden, wie sie ein neues Perikleisches Zeitalter, eine neue Mediceische Blütezeit in England hervorrufen möchten.

Rossetti entzog den betrachteten Campo Santo-Bildern, wohl auch zum Teil den Anregungen die Madox Brown in ihm gepflanzt hatte, das Kennwort „Frühchristlich“ als passenden Namen für ihre Bestrebungen. Dagegen verwahrte sich Hunt und drang auf die Bezeichnung „Prae-Raphaelismus“ — wohl-gemerkt — nicht „Prae-Raphaelismus“: denn worauf es ankäme wäre nicht etwa eine Verneinung Raffaello Santis, sondern der Irrlehren nachraffaelischer Zeiten, die sich auf mißverständene Deduktionen aus Raffaello aufbauten. Aber in einem drang Rossettis romantischer Sinn durch: er schlug statt des gewöhnlichen „Verein,“ „Verbindung,“ „Klub“ usw. das mystische „Brüderschaft“ vor, und so wurden denn Treue und heiligste Verschwiegenheit auf den Namen „Prae-Raphaelitische Brüderschaft“ eingeschworen. Der Künstlersignatur sollten auf jeder Schöpfung eines Mitglieds die Buchstaben „P. R. B.“ zugesetzt werden, als Zeichen der Zugehörigkeit zur Brüderschaft: niemand durfte das Geheimnis der drei Buchstaben verraten.

Es waren schon keine gewöhnlichen Akademikerkneipen, zu denen sich diese jungen Menschen zusammenfanden. Eines abends, erzählt Hunt, setzten sie eine Erklärung auf, es gäbe für die Menschheit keine Unsterblichkeit außer jener, die der einzelne sich durch die Tat seines Genies oder durch den Heroismus schaffe. Die gewöhnlichen Sterblichen erledigten ihre Bestimmung, indem sie Nahrung, Kleidung, Gerät für die Mitwelt schufen.

Auserwählte enthüllten weite Ausblicke auf Größe und Schönheit. Und es war wieder Rossetti, der das Manifest ihres Glaubens aufsetzte, das also lautete:

„Wir Endesunterzeichnete, erklären, daß die folgende Liste Unsterblicher den vollen Inhalt unseres Glaubens darstellt und daß es keine weitere Unsterblichkeit gibt als jene, die beschlossen ist in jenen Namen und in den Namen derjenigen ihrer Zeitgenossen, in denen diese Liste sich widerspiegelt:

Jesus Chri- stus****	Fra Angelico*	Patmore*	Newton
Der Verfasser des Buches Hiob***	Leonardo da Vinci**	Raphael*	Landor**
Isaias	Spenser	Michael Angelo	Thackeray**
Homer**	Hogarth	Frühenglische Balladen- dichter	Poe
Pheidias	Flaxman	Giovanni Bellini	Hood
Frühgotische Baumeister	Hilton	Giorgione	Longfellow*
Cavaliere Pugliesi	Goethe	Tizian	Emerson
Dante**	Kosciusko	Tintoretto	Washington**
Boccaccio*	Byron	Poussin	Leigh Hunt
Rienzi	Wordsworth	Alfred**	Der Verfasser von »Stories after Nature«
Ghiberti	Keats**	Shakspeare***	Wilkie
Chaucer**	Shelley**	Milton	Columbus
	Haydon	Cromwell	Browning**
	Cervantes	Hampden	Tennyson
	Jeanne d'Arc	Bacon	
	Mrs. Browning*		

Es gab Abstufungen in dieser Walhalla. Die verschiedenen Grade von Ruhm sollten durch Sterne ausgedrückt werden. Nachdem man die Offiziere von den Gemeinen durch einen Stern herausgehoben hatte, auch die Generale durch zwei Sterne ausgezeichnet und sogar ein höchstes Fürstenpaar durch das Verleihen von drei Sternen festgestellt hatte, blieb immer noch ein Name übrig, dem man nicht anders gerecht zu werden können glaubte als durch das Merkmal von vier Sternen, das die ursprüngliche Regel durchbrach. Man sieht, daß trotz des freiheitlichen Luftzugs, den man deutlich verspürt, die Liste keine Spitze gegen die Dogmen der Religion in sich barg, was ja auch durch das fernere Leben sämtlicher Beteiligten bescheinigt wurde.

Wenn auch Rossetti in der theoretischen Begründung der neuen Bewegung nur der Helfershelfer Hunts und Millais' war, so ist er in einem Punkt sicherlich der alleinige Urheber und Vor-

kämpfer gewesen. Dank seiner dichterischen Ader kam ihm sogleich der Gedanke, die Bruderschaft müsse ihre Ideen nicht nur durch Kunstwerke, sondern auch mit der Feder verfechten. Er schlug die Veröffentlichung einer Zeitschrift vor, die nicht nur eine Poesie von entsprechender Bedeutung dem Publikum vortischen möchte, sondern es auch durch geschmacksbildende Aufsätze heranleiten sollte. Zuerst fürchtete man sich vor dem Unternehmen wegen des Kostenpunktes. Aber auch hier siegte Rossettis Überredungskunst. Außer dem literarischen Teil sollten die Mitglieder auch künstlerische Beiträge liefern, in Gestalt von Radierungen. Alle drei der Hauptbegründer versuchten sich in dieser Richtung. Da eine Zeitschrift sich kaum von sieben Mitarbeitern tragen lassen würde, bestimmte man, daß man auch Beiträge von Gleichgesinnten aufnehmen würde. Schon aus diesem Grund war der Titel „Das P. R. B.-Journal“ für die Zeitschrift ungeeignet. Rossetti schlug vor „Thoughts toward Nature“, das heißt etwa soviel wie „Gedanken, die sich zur Natur hinneigen.“ Aber auf Anraten des schließlich gewählten Verlegers wurde dieser Titel nur als Untertitel zu „The Germ“ (Der Keim) beibehalten. Vom „Germ“ erschienen nur vier Hefte. Das erste fand einen Absatz von rund 200 Exemplaren; dann fiel der Verkauf rapid ab. Das Heft kostete six-pence (50 Pfennig): ein vollständiges Exemplar mit den Umschlägen dürfte es heute leicht auf viele tausend Mark bringen. Im „Germ“ sind das wertvollste die Gedichte Dante Gabriel Rossettis („My Sister's Sleep“, „The Blessed Damozel“, „Sonnets for Pictures“ usw.) und jene von seiner Schwester Christina, endlich Rossettis merkwürdige, wundersam eindringliche Künstlergeschichte „Hand and Soul“ („Hand und Seele“). In ihr schildert er halb mystisch, halb allegorisch und durchaus romantisch eine Episode im Leben des erdachten Malers Chiaro dell'Erma, der im Jahre 1239 die Vision seiner Seele in weiblicher Gestalt hatte und sie malte. Bedeutsam ist, daß nicht der leiseste Versuch einer historischen Anpassung gemacht wird. Rossetti hat sich nicht eine Minute lang bedacht, um ein Milieu zu wählen, das seiner Geschichte wenigstens äußerlich den Schein der Möglichkeit gewahrt haben würde. So ist es auch von Belang, daß sein Bruder erklärt, Rossettis Programm für diese Zeitschrift, das auf dem Umschlag des ersten Heftes abgedruckt wurde, sei durch Einschießel und Vorschläge anderer wesentlich entstellt worden. Wahrscheinlich

erstreckt sich das auch auf den oft zitierten Hauptsatz, der sehr nach Hunt schmeckt: „In diesen Sendschreiben über die Kunst wollen wir hauptsächlich im Auge behalten die Anhänglichkeit an die Einfalt der Natur zu ermutigen und durchzusetzen, und als Unterstützung dieses Vorhabens, den Hinweis auf die verhältnismäßig wenigen Schöpfungen der Kunst zu führen, die bislang in diesem Sinn entstanden sind.“

Nicht nur der Mangel an Mitteln drohten dem „Germ“ den sicheren, baldigen Tod: er konnte auch nicht lange leben, weil diejenigen, die ihn verfassen sollten, alle im höchsten Grade beschäftigte junge Künstler waren, die eben für die Schriftstellerei im Nebenamt keine Zeit übrig hatten. Dieser Umstand, daß das eifrige Schaffen des einzelnen ihn eigentlich ganz in Beschlag nehmen sollte, entschied auch den Entwicklungsverlauf der Bruderschaft im wesentlichen, wenn auch andere Ereignisse, z. B. der Verrat des Geheimnisses, was es mit den mystischen Buchstaben P. R. B. für eine Bewandnis habe, zurzeit von einschneidender Bedeutung waren. Die Chronika der Bruderschaft verdanken wir William Rossetti, der, da er sich doch nicht entschließen konnte, sein Staatsdieneramt aufzugeben und aufs Geradewohl die Künstlerlaufbahn einzuschlagen, bald das literarische Faktotum der Bruderschaft wurde. Sie ernannte ihn zu ihrem Sekretär, und dann zum eigentlichen Schriftleiter des „Germ“. Er hatte vom Mai 1849 an ein regelrechtes Tagebuch über die Sitzungen, dann aber auch über die künstlerischen Leistungen der Mitglieder zu führen. Ein Jahr später, im Mai 1850, schrieb James Collinson, daß er aus der Bruderschaft zu treten gedenke. Collinson hatte wenig geleistet und war eigentlich nur auf Grund der Versprechungen, die einige frühere Arbeiten in ihrer sauberen, liebevollen Durchführung abzugeben schienen, aufgenommen worden. Jetzt war er zum Katholizismus übergetreten und er schied aus, zum Teil wegen religiöser Bedenken. Dafür fand Dante Rossetti in W. H. Deverell kurzerhand — wie er ja alles ziemlich kurzer Hand abmachte — Ersatz. Aber nachträglich wurde bestimmt, daß dieser erst sein Probejahr ausharren müsse, ehe er als volles Mitglied zu betrachten sei. Die Bande lockerten sich und Millais verlangte einmal, daß jedes Mitglied genau seine Auslegung der Buchstaben P. R. B. niederschreiben solle, damit einmal festgestellt werde, ob „P. R. B.“ für alle die gleiche, ja ob sie überhaupt noch eine Bedeutung haben.

Rossetti. Kindheit der Jungfrau Maria.

Endlich kam es dazu, daß am 31. Januar 1851 in einer Sitzung, der nur Millais, Hunt, Stephens und William Rossetti beiwohnten, eine neue Reihe von schärferen Mitgliederregeln aufgestellt wurden. Es ist nicht uninteressant, das Wesentliche aus diesen „Satzungen“ hier niederzulegen, da sie doch einige Aufschlüsse über den damaligen Stand der Bruderschaft geben.

„In Anbetracht der unsicheren, nicht durch niedergeschriebene Regeln festgelegten Verhältnisse der P. R. B.“, so hebt es an, „erscheint es wünschenswert und nötig, ein anerkanntes System zu bestimmen und anzunehmen.“

„Die P. R. B. bestand ursprünglich aus sieben Mitgliedern — Hunt, Millais, Dante und William Rossetti, Stephens, Woolner und einem anderen; und ist auf sechs verringert worden durch den Abzug des letzteren. Es war zuerst das ausdrückliche Übereinkommen, daß die P. R. B. aus diesen Mitgliedern und niemand anderem bestehen solle — die Abtrennung eines der ursprünglichen Mitglieder war nicht vorgesehen — und das Prinzip, daß jene hochbedeutsame Regel sowie jede andere, die das Bestehen des P. R. B. betrifft, weder umgestoßen noch verändert, noch angenommen werden darf, es sei denn durch die einstimmige Genehmigung sämtlicher Mitglieder, wird jetzt und hierdurch als dauernd und unabänderlich erklärt.

Regel 1 Da W. Rossetti kein Künstler ist, ist er Sekretär der P. R. B.

2 In Anbetracht der unvorhergesehenen Lücke, die der schon vermerkte Austritt verursacht hat, soll die Neuwahl eines Nachfolgers verschoben werden bis nach der Eröffnung der Jahresausstellung.“

Das sollte auch für die Zukunft gelten, und das neu gewählte Mitglied war ein solches auf Probe, auf die Dauer eines Jahres; so lange besaß es kein Wahlrecht. Nach Regel 4 sollten, wie bislang, abwechselnd bei den Mitgliedern am ersten Freitag in jedem Monat Sitzungen stattfinden: die Januarsitzung hatte als Jahresversammlung zu gelten. Nun folgen viele Regeln über den Besuchszwang bei diesen Sitzungen; für unentschuldigtes Fernbleiben werden Geldstrafen ausgeworfen. Früher war das nicht nötig gewesen.

„15 Im Verlauf jeder Jahresversammlung soll das Verhalten und die Stellung eines jeden Mitgliedes, soweit es sich auf seine Zugehörigkeit zur P. R. B. bezieht, kritisch vorgenommen werden, und es gilt als selbstverständlich, daß ein Mitglied, von

dem es scheint, daß es im Verlauf des Jahres die Gelegenheiten der P. R. B. zu nützen nicht genügend wahrgenommen habe, stillschweigend verspricht, sich im nächsten Jahre mehr anzustrengen.“

Vom Sekretär wurde als einer seiner Hauptpflichten die Führung des Tagebuchs, das Gemeingut bleiben sollte, erheischt. Ausschluß eines Mitgliedes (also auch dieser wurde schon vorgesehen) soll geschehen auf Grund einstimmigen Beschlusses jener Mitglieder, die mindestens so lang wie es selbst im Verein waren.

„22 Der 23. April soll alljährlich dem Andenken Shaksperes geweiht werden, und dies als eine Pflicht angesehen werden, die mindestens ebenso bindend wie der Besuch der ordentlichen Sitzungen sei.

„23 Sollte sich ein Mitglied der P. R. B. bewogen fühlen, irgendetwas in der Öffentlichkeit zu unternehmen, was die Bruderschaft als solche berühren würde, so hat es sein Vorhaben zuerst den anderen Mitgliedern zu unterbreiten.“

Wie das so oft geht, sind diese Maßregeln erst dann nieder gesetzt worden, als auf deren Befolgung keine Aussicht mehr bestand. Das Vereinswesen hatte sich zu lockerer Bekanntschaft aufgelöst. Der Todesstreich kam dann, als Millais zum außerordentlichen Mitglied der Akademie gewählt wurde.

Ehe wir nun das Los der drei berühmten Mitglieder der Bruderschaft und somit deren Geschichte im einzelnen verfolgen, mögen mit einigen Werten die Schicksale der weniger hervorragenden anderen Vier ausgeführt werden. Sie kamen sämtlich bald vom Prae-Raphaelitismus ab und treten damit aus dem Bereich unserer Betrachtungen heraus. Von William Rossetti gilt das nur insofern, als er überhaupt nicht bildender Künstler werden sollte. Literarisch blieb er den Interessen des Prae-Raphaelitismus, genauer gesagt den Interessen seines Bruders — und wir werden sehen, daß dies nicht ganz gleichbedeutend ist — treu. Er lebt noch heute und füllte seine Zeit, neben seiner amtlichen Tätigkeit, mit der Herausgabe von den Werken Shaksperes, von denen seines Bruders usw., aus. Außerordentlich viel verdanken wir seinen verschiedenen Veröffentlichungen über Rossetti und dessen Kreis, besonders dem Buch „Ruskin, Rossetti und Prae-Raphaelitismus“ sowie „Dante Gabriel Rossetti: Letters and Memoir“.

Ähnlich erging es Hunts Schüler Stephens. Er hatte es wohl zum wirklichen Maler gebracht, hatte sogar die Perspektive auf einem der Bilder Dante Rossettis verbessert und diesem einige Einführung in die Perspektivlehre gegeben. Auch hat er anfänglich einige Gemälde zur Ausstellung gebracht. Aber von seinem Wesen und Wirken als bildender Künstler haben sich so gut wie keine Spuren erhalten. Die Verhältnisse zwangen ihn früh, die Laufbahn eines Kunstkritikers einzuschlagen, auf der er es zu großem Ansehen brachte. Ihm verdanken wir auch eines der frühesten guten Bücher über Dante Rossetti und den Prae-Raphaelismus, eine der „Portfolio“-Monographien.

Der Bildhauer Thomas Woolner, ein Schüler Behnes', besaß in seiner Kunstweise eigentlich wenig Gemeinschaftliches mit dem Hunt-Millais-Rossettischen Gedankenkreis. Man kann sich bei ihm nicht des Eindrucks erwehren, daß er sich diesen jungen Leuten nur deswegen zugesellte, weil er nicht recht vorwärts kam und nun hoffte, hier etwas zu erreichen. Als ihm das Glück auch hier nicht blühte, und er keine Zukunft vor sich auf dem Feld der Kunst sah, verließ er England, um es in Australien mit dem Geldverdienen auf praktischen Wegen zu versuchen. Er kam später zurück und wurde schließlich sogar noch Mitglied der Akademie. Sein Werk dann hat aber gezeigt, wie wenig er in die Reihe der Prae-Raphaeliten gepaßt hätte.

James Collinson war wohl ein richtiger Maler, aber, wie es sich ergab, ein durchaus minderbegabter Geist. Sein Bild „The charity boy's debut“ war aus dem Alltäglichen herausgefallen und hatte die Aufmerksamkeit Rossettis auf ihn gelenkt, der ihn daraufhin für die Bruderschaft vorgeschlagen hatte. Sein unter deren Leitung oder zum mindesten während seiner Mitgliedschaft entstandenes Werk „Die Widerrufung der Königin Elisabeth von Ungarn“ fiel jedoch wieder auf ein sehr tiefes Niveau herab. Es ist eine der gewöhnlichen „historischen“ Szenen, ganz im kleinlichen Geist der unbedeutendsten Genremalerei aufgefaßt und durchgeführt. Von einer persönlichen Auffassung, von dem Drang zur Natur, den der Prae-Raphaelismus wollte, spürt man nichts. Collinson war überhaupt ein höchst merkwürdiger Mensch. Hunt erzählt, wie er stets unglaublich schwerfällig blieb, und kaum zu bewegen war, die heiteren unschuldigen Streiche der Freunde mitzumachen. Er wollte ständig schlafen. Er verfiel in religiöse Grübeleien und wurde

Katholik, machte sogar Anstalten, sich in ein Kloster zurückzuziehen. Daraufhin trat er aus der Bruderschaft aus. Später wurde er wieder weltlich und hat bis zu seinem im Jahre 1881 erfolgten Tod viel gemalt. Aber nichts von seiner Arbeit hat in irgendwelcher Weise die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt.

Am meisten war vielleicht noch von Walter Howell Deverell zu erwarten, mit dessen Person Dante Rossetti schnell die Lücke füllte, die Collinsons Austritt aus der Bruderschaft hinterlassen hatte. Er war 1828 geboren, von äußerst lebhaftem, sensiblen Temperament, und von einer hoffnungsvollen Arbeitsfreudigkeit, die man merkwürdigerweise in diesem hohen Maß manchmal gerade bei Menschen findet, an deren Kraft eine schleichende, unerbittliche Krankheit zehrt. Sein hervorragendstes Bild, das er, während er in Beziehung zur Bruderschaft stand, gemalt hat, war eine große Leinwand auf der er die vierte Szene des zweiten Aufzugs von Shaksperes „Was ihr wollt“ darstellt. Der Narr singt soeben sein melancholisches Liebeslied, das zwei Knaben rechts auf Instrumenten begleiten. In extravaganter Stellung, die sehr gut sein ruheloses Gemüt verrät, lauscht der Herzog dem Lied, während auf der anderen Seite die als Page verkleidete Viola ihn durchdringend anschaut. Hinten sieht man eine reiche Parklandschaft mit steiler Bastei und vielem Gefolge. Manches ist noch veraltet und unbeholfen an dem Werk, so die steife Architektur. Auch der Farbenauftrag und die Malweise erweisen sich kaum als besonders interessant. Aber doch hat das Gemälde etwas frappierendes an sich, das sich völlig auf die praeraphaelitische Stimmung zurückführen läßt. Zunächst haben die Hauptfiguren etwas Aufrichtiges, Unmittelbares, Erlebtes an sich, so daß wir fühlen, daß wir es nicht länger mit der üblichen Ateliermalerei nach stupiden Modellen oder gar nach der Erinnerung heraus, sondern mit wirklichen lebhaften Menschen, die uns auch als solche interessieren können, zu tun haben. Es ist Aktualität in dem Werk vorhanden, wie auch ferner in den Einzelheiten des Bildes der Versuch der gewissenhaften Naturbeobachtung hervorsteht, welche die Hauptforderung des frühen Prae-Raphaelitismus darstellt. Vor allem aber hat das Werk eine fesselnde, persönliche Ader. Wir spüren, daß der Künstler etwas Besonderes, etwas Eigenes gewollt hatte. Er mag hier und da eckig oder auffallend erscheinen, aber dadurch verrät er doch wenigstens ein Temperament, das sich nicht da-

mit begnügt, die ausgefahrenen Gleise weiter zu betreten, das langweilige, lieblich-süßliche Mittelmaß erreicht zu haben. Von Deverell hätte man sich wohl noch etwas versprechen können. Aber er hatte die Schwindsucht. Familienergebnisse erschwerten ihm das Leben, und er starb bereits im Jahre 1854, nur 26jährig.

VI

Der Erfolg der P. R. B.: Die erste Ausstellung

Wir haben nun die Gründer des Prae-Raphaelitismus, die Theorien, die bei der Gründung vorgeschoben wurden, und auch den äußeren Verlauf, die diese Gründung zunächst nahm, kennen lernen. Wenn wir jetzt zur Erklärung gelangen wollen, warum diese verheißungsvolle Bewegung, die so leicht auseinander-ging und scheinbar nicht bedeutender als jede beliebige Verbindung enthusiastischer Akademiker war, doch von der größten Wichtigkeit werden sollte, so müssen wir uns zur Hauptsache, zur Tätigkeit, die diese jungen Leute als Maler entwickelten, wenden. Es kommen nur die drei, Rossetti, Hunt und Millais in Betracht.

Die ersten Gemälde, die bewußt und ausdrücklich nach den Grundsätzen der neuen Bruderschaft gemalt waren, sind Hunts „Schwur des Rienzi“, Millais' „Lorenzo und Isabella“, Rossettis „Kindheit der Jungfrau Maria“ und ein Werk von Collinson.

Hunt versetzte seine Szene in eine sonnige, leicht hügelige Landschaft. Im Hintergrund reiten die übermütigen gefühllosen Barone, in Helmen und Ritterkleidung der Frührenaissance, auf schweren Schlachtrossen gemächlich davon. Ein Attentäter stößt eben sein Schwert in die Scheide: sein Genosse räkelt sich auf dem Pferd einem dritten zu und scheint ihm über den soeben stattgefundenen Vorgang herzlos höhnischen Kommentar zuzurufen. Vorn besteht die Hauptgruppe aus fünf Personen. Der arme erschlagene Bruder Rienzis liegt auf zwei Schilden, Blumen in der rechten Hand, in knapper Kleidung mit langem, blondem, lockigem Haar; sein Oberkörper wird von Rienzi unterstützt. Dieser kniet auf seinem linken Bein, legt den rechten

Arm um die Schultern des Knaben und erhebt die geballte Linke halb drohend halb schwörend gen Himmel, mit einem Ausdruck stummer Verzweiflung und wilden Trotzes in dem nach oben gerichteten Gesicht. Neben ihm kniet ein junger teilnahmsvoller Kämpfe in Ritterrüstung, blickt auf den Knaben und greift sich ans Herz. Rechts knien zwei weitere ältere Krieger im Harnisch und betrachten ebenfalls, aber ohne eine Gemütsbewegung zu verraten, den Jüngling.

Die Landschaft und Pflanzen hatte Hunt im Freien streng nach der Natur gemalt. Für die Trachten und die Architektur machte er genaue historische Forschungen. Die Schilde und die Lanzen malte er im „Tower“ zu London, wohin er seine gespannte Leinwand schleppte. Das Gesicht Rienzis hatte er schon einmal gemalt, als er sich entschloß, des italienischen Typs halber, es nochmals nach Rossettis Zügen zu malen, der ihm auch gern dafür saß. Brotarbeit hatte Hunt immer von seinem Bild abgehalten. 14 Tage vor dem Einlieferungstermin sah es noch recht unvollendet aus. Ein älterer, wohlmeinender aber törichter Freund kam herein, verurteilte nicht nur das Vorhaben sondern auch das Bild soweit es fertig war, und empfahl Hunt, schnell in den zwei Wochen noch etwas Anderes zu malen. Es war wieder Rossetti, der den völlig entmutigten Hunt aufrichtete und in ihm neue Freude an seinem Werk erweckte. Hunt vollendete es und noch vor Mitternacht des Einlieferungstages brachte er es in die Räumlichkeiten der Akademieausstellung.

Millais' Vorwurf war dem romantischen, an einzelnen Schönheiten übervollen Gedicht „Isabella“ von John Keats entnommen, der wunderbaren Veredelung jener fünften Novelle des vierten Tags im Dekameron des Boccaccio.

»Fair Isabel, poor simple Isabel!
Lorenzo, a young palmer in Love's eye.
They could not in the self-same mansion dwell
Without some stir of heart, some malady;
They could not sit at meals but feel how well
It soothed each to be the other by;
They could not, sure, beneath the same roof sleep,
But to each other dream and nightly weep.«

Ist es schon charakteristisch für den Drang zum Schöpferischen, daß Hunt eine Nebenepisode veraugenscheinlicht, so ist es noch vielsagender, daß Millais seinen Dichter nicht nach-

betend illustriert, sondern die Anregung für sein Bild den zwei nebensächlichen Versen aus der oben wiedergegebenen ersten Strophe des Gedichtes abgewinnt. Der ganze Ausbau der Szene bis zur kleinsten Einzelheit ist sein Eigentum.

In einem Loggiengemach steht ein bedeckter Tisch fast gerade nach hinten gerichtet, mit einer kurzen Kante nach vorn. An der linken Längsseite sitzen vier junge Männer, an der rechten sehr eng gedrängt abwechselnd vier Frauen und vier Männer. Die vorderste ist Isabella, die sittsam und augenscheinlich etwas verwirrt mit ihrer Linken eine halbe Frucht dem Teller entnimmt, den Lorenzo neben ihr, sie tief und befangen anschauend, anbietet. Nach ihm sitzt eine alte Frau, dann ein älterer Mann, sich den Mund mit einer Serviette wischend, und die weiteren Speisenden bis zum letzten jüngeren Mann, der eben aus einem Weinglas trinkt. Alle miteinander scheinen das Mahl schweigend einzunehmen, auch die vier auf der anderen Tischseite sitzenden jungen Leute, von denen die beiden vorderen Isabellas Brüder sind. Der zweite dieser Brüder erhebt sein Weinglas, schielt aber an diesem vorbei heimlich auf das Liebespaar. Der vordere, mit einer Gebärde der verhaltenen Wut und Zornesgrimasse, kippt seinen Stuhl etwas, um besser mit dem ausgestreckten rechten Bein und spitz vorgehaltenem Fuß das Windspiel das sich furchtsam an Isabella schmiegt, stoßen zu können. Hinter Isabella steht noch ein Diener mit der Serviette über dem Arm: dahinter, ganz rechts, der Ausblick über einen Balkon ins Freie.

Eine merkwürdige Eindringlichkeit geht von dem Bild aus. Es atmet eine feierlich ernste Stimmung: man merkt, daß hier etwas vorgeht, das die Seele der Menschen, die Leidenschaften, auf das tiefste bewegt. Es ist nicht eine Anekdote, mehr oder minder geschickt gewählt: es ist volles, ganzes Leben. Mit einer beispielloser Sicherheit hat der Künstler die Mimik bezwungen. Das erstreckt sich herab bis auf die Angst und das Mißtrauen, die sich in dem Blick des Windspiels ausdrücken. Und dabei ist nicht der leiseste Schatten von geschmackloser Akzentuierung, von irgendwelchem Versuch, den Betrachter mit der Nase auf die Sache drücken zu wollen, zu verspüren; auch keine fade Pointierung. Dabei handelt es sich durchweg um Bildnisse nach dem Leben. In keinem Fall ist der Versuch gemacht worden, das Bildnismäßige zu verwischen, abgesehen von einigen wenigen Abweichungen in Haar und Bart. Lorenzo ist William

Rossetti; der Trinker am Ende des Tisches ist Dante Gabriel; der alte, sich den Mund wischend, ist Millais' Vater; ein Architekt Wright saß für den ergrimmtten Bruder vorn; der Bruderschaftler Stephens für den dritten Mann links; ein Mitstudent Plass für den Diener; Millais' Schwägerin, Mrs. Hodgkinson, für die Isabella.

Millais hatte sein Werk erst im November 1848 angefangen: er, der einzig wirkliche Techniker, das einzige Talent unter allen, dem das Malen leicht fiel, brachte das Bild mit Leichtigkeit rechtzeitig zustande. Er vollendete jedesmal in einer Sitzung den Teil, den er angelegt hatte. Dante Gabriel, William Rossetti und Hunt waren voller Begeisterung. Schwerer wog aber das Urteil Browns, der eigentlich bis dahin keine allzugroße Meinung von Millais' Leistungen hatte. Er versicherte Hunt, daß ihn noch nie etwas dermaßen überrascht hätte wie dieses Bild. „Millais ist jetzt nicht nur ein tüchtiger Erfüller der Erwartungen, die wohlgewogene Freunde auf ihn gesetzt haben: er ist ein wirklicher Meister von der höchsten Vollendung. Seit Tizian hat keiner ein Bild geschaffen mit solchen Finessen der Behandlung und der Farbe, und mit diesem seltenen naiven Reiz, ganz sein eigen, der dem Werk etwas erstaunlich Faszinierendes verleiht.“

Neben dieser wahren Naivität wirkt in Millais' sowie Hunts Bildern so außerordentlich stark die vornehme Herbheit. Es ist doch etwas in dieser Kunst, das sich dem Geist der deutschen praeraphaelitischen Schule verwandt erweist. Das ist die ernste, entsagende Vertiefung, eine freiwillige Eckigkeit, die den Grundsatz kundgibt, daß man nicht nach billigen Lorbeeren geizt, daß man es verschmäh't, das Publikum zu umschmeicheln und durch leichte Gefälligkeit zu gewinnen.

Rossetti schwankte zwischen drei Entwürfen für sein erstes praeraphaelitisches Bild; „Gretchen in der Kirche“, „Die Kindheit der Jungfrau Maria“ und „Genevieve“ nach Coleridges Gedicht. Er wählte das mittlere Thema, dasjenige, wie Hunt etwas unwillig sagt, das am meisten in seiner von Brown abgeleiteten, „Overbeckischen“ (also Deutsch-praeraphaelitischen) Manier empfunden war. Waren schon Rienzi und noch mehr Lorenzo und Isabella im Geist der feinsinnigen, neuschöpfenden Illustration entworfen, so bildete Rossettis „Kindheit der Jungfrau“ den Höhepunkt in dieser Richtung. In der Bibel fand der Künstler die Situation nicht vor; er hätte sie nicht einmal in den apo-

kryphen Büchern des Neuen Testaments genau so vorgefunden, ganz abgesehen davon, daß er diese sicher nicht kannte.

In einem nach hinten durch ein großes Fenster und schlicht herabhängenden Vorhang abgeschlossenen Gemach, erblicken wir die Gruppe der Jungfrau mit der Mutter Anna. Jene sitzt nach links vor einem Stickrahmen und richtet den Blick eben auf eine im Topf blühenden Lilie, nach deren Vorbild sie eine eben-solche Blume stickt. Diese schaut ihr mit ineinander gefalteten Händen, die Arbeit überwachend, zu. Der verzierte Topf mit der Lilie steht auf sechs mächtigen, aufeinandergelegten Folianten, und wird von einem kleinen Engelkind begossen. Auf jedem der Folianten steht der Name einer Tugend: die oberste ist die Liebe, die Caritas. Durch das Fenster sieht man die Erscheinung des Heiligen Geistes als Taube schwebend; weiter rechts steht, ebenfalls draußen, Vater Joachim, noch in den besten Jahren (Maria ist etwa siebzehnjährig dargestellt), und bindet Wein in einer Laube fest. Am Boden liegen Palme und Dornengerte. Die drei Figuren haben leichte Kreisnimen und es sind hier und da weitere symbolische Andeutungen versteckt. Im Haar der Maria und in der Aureole des Heiligen Geistes waren ursprünglich reines Gold verwendet.

Rossetti machte erst Aktstudien für die Figuren und übertrug diese auf die Leinwand. Zu malen begann er mit der Architektur und dem Beiwerk: aus der Bibliothek des Vaters schleppte er die alten Folianten herbei. Die Perspektive haßte er, und es war nur mit Mühe und Not, daß er sich dazu bewegen ließ, gehörig acht darauf zu geben. Dann nahm er seine Leinwand mit in ein Gewächshaus, wo er das Weinlaub, ziemlich grell grün, malte. Für die Heilige Anna saß ihm seine eigene Mutter, für die Jungfrau seine Schwester, die Dichterin Christina Rossetti: beides sollen, nach Aussage W. Rossettis äußerst ähnliche Bildnisse gewesen sein. Es war immer schwer, Rossetti zur ruhigen Arbeit anzuhalten: oft überfiel ihn ein neues Interesse, und er verfolgte das, alles andere darüber vergessend. Wenn aber das Arbeitsfieber ihn einmal gepackt hatte, so vergaß er Menschen, Haus, Essen, Schlafen, alles darüber. Er saß vor der Staffelei, blieb, bis er vor Müdigkeit einschlief; setzte die Arbeit fort, wann er aufwachte, und aß, was er gerade zur Hand hatte. So kam er manchmal mehrere Nächte hintereinander nicht ins Bett. Bei der Arbeit gab er oft Laute von sich, ein Gemisch von anhaltendem Summen

und Stöhnen. Eines Tages, als er das Engelkind malte, und ein Modell hatte, das nicht ruhig stand, verlor er die Gewalt über sich, zankte und polterte, so daß das Kind erschreckt schrie und sich nicht beruhigen ließ. Kurz gesagt, es gab eine riesige Szene. An Arbeit war nicht mehr zu denken. So nahm ihn Hunt (in dessen Atelier dies alles vor sich gegangen war, da Rossetti ja immer noch sein Schüler war) mit auf einen Spaziergang, in dessen Verlauf er ihm ordentlich die Leviten las. Rossetti nahm die Ermahnung ganz demütig auf und versprach sich zu beherrschen, was er auch wenigstens so lange er bei Hunt blieb, gehalten hat.

Die Malerei des Bildes ist sehr flüssig und dünn: die Farben, wie es damals im Sinn der Prae-Raphaeliten lag, sind ziemlich ungebrochen und primär. Auf den Silberrahmen seines Bildes ließ Rossetti zwei selbstgedichtete Sonnette drucken.

Es war die Absicht der Brüderschaft, daß zunächst die vier fertigen Maler, Hunt, Millais, Rossetti, Collinson mit je einem Bild in der Akademieausstellung vertreten sein sollten, um so als Gruppe zu wirken. Rossetti hatte von jeher eine krankhafte Scheu vor dem Urteil der Menge, die er bis an sein Lebensende behielt. Wahrscheinlich ist hierin die letzte Erklärung für den Schritt zu suchen, den er jetzt unternahm, ganz abgesehen davon, daß er eine impulsive, im idealistischen Sinne selbstsüchtige Natur war, die nie das Gefühl hatte, daß Regeln auch für ihn gemacht wären. Er wird sich vor der Jurierung und etwaigen Zurückweisung seines Bildes seitens der Akademie gescheut haben, und so teilte er den Freunden mit, daß er sein Werk bei der „Freien Ausstellung“ angemeldet habe. Dadurch gewann er übrigens auch noch mehrere Arbeitstage Zeit zu dessen Vollendung. Die „Freie Ausstellung“ forderte Platzmiete und Verkaufsprovision; es gab aber keine Aufnahmejury. Zum erstenmal hatte sich Rossetti die Unterschriftform „Dante Gabriele Rossetti“ in der Bezeichnung dieses Bildes, der „Kindheit Mariae“ bedient. Ihr folgten die Buchstaben „P. R. B.“, die auch den Bezeichnungen auf den Bildern der übrigen Mitglieder angehängt worden waren. Dieses Jahr nahm die Kritik noch keine Notiz von diesen Initialen, und merkte noch nichts von der „neuen Richtung“.

Im ganzen lauteten die Besprechungen recht günstig. Irgend welches erhebliches Aufsehen erregten die Mitglieder der Brüder-

Rossetti. Ecce ancilla Domini.

schaft nicht: William Rossetti hat bloß sechs Besprechungen von der „Kindheit Mariae“ ausfindig gemacht, von denen die eingehendste, im „*Athenaeum*“ so lautete:

„Es ist ein Vergnügen, sich von der Masse des Gewöhnlichen, in dem entweder nur nüchterne Tatsachen oder ausschweifende Einfälle in der Illustrierung unserer bekannten Dichter und Prosaschriftsteller aufgetischt werden, abwenden zu können und einer wirklichen Offenbarung geistiger Kraft zu schauen, in der die Kunst zur Trägerin eines hohen Ziels geworden ist, und in der dasjenige was „von Staub“ ist und an der Kunst rein materiell bleibt, verschwindet hinter einem würdigen und intellektuellen Zweck. Ein solches Werk wird man hier finden, nicht von altgeübter Hand sondern von einem, der noch jung an Erfahrung und ohne Ruhm ist, Herrn D. G. Rossetti. Er schuf eine „*Kindheit der Jungfrau Maria*“ (368), die als Erfindung und wegen vieler Einzelheiten des Entwurfs eine Zierde jedweder Ausstellung bilden würde. In der Idee bildet es ein passendes Gegenstück zu Herrn Herberts „*Christus bei seinen Eltern in Nazareth*“. Möglicherweise hat irgend-eine Legende auch Herrn Rossetti zu diesem Werk angeregt.“ (Das war aber bestimmt nicht der Fall.) „In diesem Bild ist die Jungfrau im Familienkreise dargestellt, wie sie dabei ist einen Stoff zu besticken, vielleicht um ein späteres heiliges Gewand vorzubereiten“. (Auch diese Vermutung des Rezensenten stimmt nicht: die Lilie stellt nur die bekannte symbolische Andeutung der Reinheit der Jungfrau dar.) „Das allegorische Gemälde besitzt viel von der heiligen Mystik, die von den Werken der frühen Meister unzertrennlich ist, und viel vom Ton der gleichzeitigen Dichter. Während man, was die rein technische Durchführung der Arbeit anbelangt, noch vielfach die Beweise mangelnder Erfahrung vorfindet, bekundet eine jede Anspielung die Reife des Denkens, und jede Einzelheit, die nur irgendwie das Thema erweitern und bereichern konnte, hat darin Platz gefunden. Die Verkörperung der Jungfrau ist eine Leistung, die einer geübteren Hand würdig wäre. Die durchgeistigten Attribute und die Feinfühligkeit, mit der das Bild geschaffen ist, erwecken die Hoffnung, daß Herr Rossetti nicht verfehlen wird, jene hohe Laufbahn, die er damit so vielversprechend betreten hat, auch bis zu ihrem Ende zu durchschreiten. Die Aufrichtigkeit und der Ernst des Bildes erinnern uns lebhaft an die

Gesinnung, in der die frühen klösterlichen Florentiner Maler wirkten, und die Gestalt sowie das Antlitz der Jungfrau rufen die Worte aus einer der machtvollen Predigten Savonarolas ins Gedächtnis zurück: Or pensa quanta bellezza avea la Vergine, che avea tanta santità che risplendeva in quella faccia della quale dice San Tommaso che nessuno che la vedesse mai la guardò per concupiscenza, tanta era la santità che rilustrava in lei“. Herr Rossetti stimmte wohl unbewußt mit den Gefühlen des berühmten Dominikaners überein, der zu seiner Zeit die Kunst nicht weniger wie die Moral reformierte. Die Übereinstimmung ist von hohem Wert für das Bild“. Wenn auch die Besprechung auf den eigentlichen künstlerischen Wert des Werkes gar nicht eingeht, so ist sie doch, wie gesagt, im ganzen recht wohlge-sinnt.

Ein wenig minder gut kamen die beiden Freunde in der Kritik weg: ihre Bilder hingen gewissermassen als Gegenstücke, in der Akademieausstellung. Das gleiche Blatt, das „*Athenaeum*“ ließ sich folgendermaßen aus: „Es zeigt sich soviel Können und Temperament in den beiden Arbeiten zweier Künstler, noch jung an Jahren und an Ruhm, zugleich vermisch mit so viel Veraltetem und längst Abgestorbenem in der Durchführung, daß einige Bemerkungen über ein System, dessen Richtung den jungen Künstlern und unserer Schule schädlich sein kann, unbedingt am Platze sind. Das Bild „Isabella“ von Herrn J. E. Millais, nach Keats' Gedicht erfunden, und Herrn Hunts „Rienzi“ stammen beide von der Hand von Künstlern, deren Namen wir bislang nur noch wenig haben nennen hören. Beide wiederholen die Ausdrucksformen einer Zeit, da die Kunst sich in einem Übergangs- oder Fortschrittstadium eher als in einem der Vollendung befand. Wenn der Künstler sich nun einmal an ein bestimmtes Vorbild halten muß, so ist das Vollkommene schon dem Unvollkommenen vorzuziehen. Der Versuch, das Wesen eines fremden Volkes unserem eigenen aufzupropfen, bleibt stets ein gefährliches Wagstück. Der nationale Geschmack und die heimatliche Kunst gehen gewöhnlich darüber verloren, während die fremde Trefflichkeit selten erreicht wird. Die Wahrheit dieser Behauptung, soweit das Nachahmen fremder Kunst in Frage tritt, muß überall einleuchten, und der Widerspruch, zu dem es führt, muß die heimischen Kennzeichen entstellen. Die Mängel der beiden Bilder beruhen auf den Umstand, daß

in einseitiger Ansicht die Urheber auf die Kunstpraxis einer Zeit zurückgriffen, da man ein richtiges Verständnis für Licht und Schatten, sowie die Fähigkeit, das richtige Relief mittels der Luftperspektive zu geben, noch nicht besaß. Wenn man sich dieser Mittel begibt, so erreicht man in der Behandlung von Anekdote und Kostüm nur den Grad malerischen Ausdrucks, den man hat, wenn man etwa die Illuminationen einer mittelalterlichen Chronik oder Erzählung, durch ein Vergrößerungsglas betrachten wollte. Vor dieser Wahl der malerischen Auffassung und Ausdrucksform sei der werdende Künstler gewarnt. Er mag sich dadurch Verehrer gewinnen unter jenen Kreisen, deren antiquarischen Gelüsten durch eine Neubelebung des lediglich Kuriosen gefröhnt worden ist, aber ihm werden nicht die Sympathien jener entgegengebracht, die da wissen, welcher Art die vielen wesentlichen Teile sind, aus deren Zusammenwirken allein die vollendete Schönheit sich ableiten läßt.“

„Wenn wir diese beiden Werke zusammenbehandeln, so tun wir das nur unter dem Gesichtspunkte des gleichen Ausgangs, der für beide maßgebend war. In der Ausarbeitung beider zeigte sich ein deutlicher Unterschied. Herr Millais verrät einen reicheren Besitz an Mitteln. Man gewahrt eine ausgezeichnete Handlung, treffliche Malerei und feines Charakterisierungsvermögen in den unterschiedlichen Köpfen des Bildes (die nach Alter und Geschlecht wohl getrennt sind). Auch die verschiedenen Einfälle sind nach dem Inhalt und der Form wohl gelungen. Das Gemälde jedoch leidet an dem völligen Fehlen von Nationalität in der Bewegung einer Hauptfigur, die bis zur Karrikatur gesteigert worden ist. Diese Gestalt streckt ihre unförmigen Beine quer über den Vordergrund, so daß sie das Interesse nicht nur mit der Hauptgruppe teilt, sondern es ganz von dem liebeskranken Lorenzo und der schönen Isabel, die

Beim Mahle sitzend, an nichts anderes denken
Konnten als an ihrer Nähe Glück,

ablenkt. Zu diesem Teil törichtem Manierismus' tritt noch hinzu, daß das Gemälde jenes mosaikmäßige Aussehen, jene harte Eintönigkeit des Umrisses und jenes Fehlen der Schattenverteilung aufweist, die die Folgen der oben angedeuteten Umstände sind. In Herrn Hunts Gemälde kann man nur die Absicht oder den Entwurf einschätzen, und es zeigt sich darin Gedankenkraft,

sowie zielbewußte Sammlung, wenngleich sie mittels einer sehr gezierten Sprache ausgedrückt worden sind.“

Hieran möchte ich noch die Besprechung von Millais' Bild in Frazers Magazine schließen.

„Unter der Unmasse von minder bedeutenden Bildern in der Akademieausstellung, von denen sich beinahe alle, das müssen wir zugeben, durch mehr als ein Mittelmaß von Güte auszeichnen, sticht eines aus allen übrigen hervor. Es ist die Arbeit eines jungen Künstlers, Millais geheiß, dessen Namen wir uns noch nicht gesehen zu haben erinnern. Der Vorwurf ist Keats' eigenartigem, lieblichem und rührendem Gedicht „Isabella“ entlehnt. Die ganze Familie sitzt zu Tisch: Lorenzo spricht in schüchternen Verehrung Isabella an. Das Bewußtsein, daß die Brüder ihn verachten und das beengende Gefühl seiner Abhängigkeit finden wir in seinem Antlitz gut ausgedrückt. Die Gestalten der Brüder, besonders desjenigen der vorn sitzt, sind mit bemerkenswerter Kraft gezeichnet und gemalt. Die Haltung dieses Bruders, wie er sein Bein vorstreckt, um Isabellas Hund zu stoßen, ist energisch und originell. Die Färbung des Gemäldes ist sehr zart und schön. Wie (Madox) Brown jedoch, hat sich dieser junge Künstler, unbeschadet seines fraglosen Genies, der Vorliebe für einen unechten Geschmack überantwortet. Das Bild ist entschieden zu maniert: zweifellos aber wird das Talent des Künstlers ihn davon wieder entfernen.“

Auch hier nötigen die Werke dem Besprecher Bewunderung ab, er salviert sich jedoch seinem Publikum gegenüber, indem er sich gegen das wirklich Originelle, das Neue wendet. Wie gesagt, traten die Bruderschaftsmitglieder nicht geschlossen genug vor das Publikum, um wirklich die Aufmerksamkeit zu erregen.

VII

Der Erfolg der P. R. B.: Die zweite Ausstellung

Für die nächstjährigen Ausstellungen malte Hunt „Frühchristliche Märtyrer von Druiden verfolgt“, Millais „Der Christusknabe in der Werkstatt seines Vaters“ und Rossetti „Die Verkündigung“.

Hunts Szene ist eigentlich dem Sinn nach ein Interieur. Sicherlich des neuen Prinzips wegen, modelte er die Komposition um, so daß er gleichzeitig seine Freilichtmalerei anbringen konnte. In eine Art Schuppen hat sich ein proselytenmachender Mönch mit seiner bekehrten, eingeborenen Gefolgschaft geflüchtet. Die uns zugekehrte Seite des Schuppens ist offen, wie auf dem Theater. Aber auch die oberen Teile der anderen Wände sind frei. Durch sie hindurch und rechts neben dem Schuppen, wo sich die Leinwand noch etwas weiter erstreckt, gewahren wir eine Landschaft, in der eine von Druiden aufgehetzte Volksmenge einen anderen Mönch verfolgt. Die Geflüchteten in der Hütte selbst bemühen sich um den erschöpft dasitzenden Mönch. Verschiedene Frauen pflegen ihn; die Männer spähen, ob die Horde vorbeiläuft und somit keine Gefahr droht. Ein Knabe liegt am Boden und lauscht auf Schritte.

Hunt hatte das Bild ursprünglich im Wettbewerb um die Akademie-Goldmedaille angefangen, fand aber bald, daß es körperlich und geistig über die dortgestellten Maße hinauswuchs. Die uns zugekehrte offene Seite des Baues glaubte er damit genügend motiviert zu haben, daß er dort ein Flüßchen der Schwelle entlang laufen ließ. Er suchte sich ein Atelier, in das die Sonne schien, um die Freilichtwirkung bezwingen zu können. Er mußte außerordentlich fleißig arbeiten, um sich genügend „Notizen“ aufzuzeichnen, während die Sonne schien, damit er auch bei trübem Wetter malen könne. Abends arbeitete er an den dunkleren Stellen des Interieurs, und benutzte seine Besucher als Modelle für die alten Briten. Für die jüngere Frau, die sich um den Mönch bemüht, saß ihm Eleanor Siddal; er selbst aber bekennt, daß er sie nicht ähnlich gemalt hat, und daß es ihm hierum auch gar nicht zu tun gewesen war. Am Tag vor dem Einlieferungs-termin war das Haar des Mädchens, das sich bückt, um den Dornenzweig von den Füßen des Mönchs zu entfernen, noch nicht gemalt. Stephens eilte hinaus und holte ein blondes Modell, wie es scheint von der Straße, herein.

Millais betitelte sein Bild „So man aber sagen wird zu ihm: Was sind das für Wunden in deinen Händen? wird er sagen: So bin ich geschlagen im Hause derer, die mich lieben.“ (Sacharja 13, 6.)

Wir blicken in eine Schreinerwerkstatt, an die rechts noch ein Lagerraum für Hölzer angebaut ist, und durch deren offene Tür links man auf eine Hürde mit Schafen und dahinter liegendem

Felde schaut. Vor der Hobelbank steht der Christusknabe und zeigt seiner neben ihm knieenden Mutter die Wunde, die er sich eben in den Teller der linken Hand gerissen hat. Mit schmerzlichem Ausdruck schaut sie auf dieses Vorzeichen der späteren Wundenmale. Von rechts beugt sich über die Hobelbank ein Tischler, Vater Joseph, und faßt mit beschwichtigender Gebärde die Finger der verwundeten Hand, sowie die Schulter des Christusknaben an. Neben ihm kommt der kleine Johannes, nur mit einem Schurzfell bekleidet, und bringt einen Napf mit Wasser zum Auswaschen der Wunde herbei. Ihm gegenüber beschäftigt sich ein Tischlergeselle an der Hobelbank, während hinten eine alte Frau die Zange, die Ursache des Unglücks, entfernen will. Auf einer Leiter an der Rückwand hockt eine Taube. Der Boden ist mit Hobelspännen bedeckt: an der Wand hängt Tischlerwerkzeug. Abgesehen vom kleinen Johannes und dem Tischlergesellen, der etwas zum mindesten Südliches in seiner Tracht zeigt, ist die Kleidung sämtlicher Personen eine solche, wie man sie um jene Zeit in einer kleinen englischen Landtischlerei jederzeit hätte antreffen können. Von Heiligenscheinen oder sonstigen übernatürlichen Motiven findet sich keine Spur vor.

Die Vorteile von „Lorenzo und Isabella“ wiederholen sich hier in verstärktem Maße. Die Beherrschung der Mimik ist unübertrefflich gelungen. Die Komposition ist von einer vornehmen Einfalt und Endringlichkeit, die kaum zu verbessern wäre. In den Hauptfiguren hat sich der Künstler durch nichts ableiten lassen, seinen schlichten Vorwurf würdig zu erledigen. Christus, Maria, Joseph sind wahr, überzeugend und rein menschlich dargestellt; es ist nichts „verhübscht“ an ihnen. Höchstens der kleine Johannes ist etwas gefällig geraten, so daß er sensible Naturen als Nette-Kinder-Malerei im Genuß des Werkes stören könnte. Im übrigen ist das Werk eine bewußte und ausgesprochene Verkörperung der praeraphaelitischen Grundsätze, der neuen Ideen und Prinzipien, wie Hunt und Millais sie ausgearbeitet haben, und ich stehe nicht an, es für das bedeutendste Werk zu erklären, was je in diesem echten Geist des Prae-Raphaelismus', wie seine Urheber ihn sich eigentlich gedacht hatten, geschaffen worden ist. Uns Deutschen ist es durch einen eigentümlichen, mir noch nicht aufgeklärten Zufall nahegerückt worden, indem es 15 Jahre nach seiner Entstehung von Theodor Langer in einem großen, sehr guten Stich wiedergegeben worden ist.

Eine Predigt, die Millais im Lauf des Sommers 1849 über den Text, den er dann als Titel zu seinem Bild verwendete, gehört hatte, regte ihn zu diesem Bilde an. Sein Vetter Edward Benest erzählt, wie jede Einzelheit der ganzen Komposition zu wiederholtenmalen und ausführlich zwischen Millais und seinen Eltern besprochen wurde. Am meisten zu schaffen machte die Stellung der Hauptgruppe vorn. Zuerst küßte Maria Christus auf das Auge; dann umarmte sie ihn. Jetzt kniet sie nur mit halb erhobenen Händen vor ihm und blickt mit gepeinigtem Ausdruck auf das Wundmal. Dieser Art wurde die Gruppe erst in den allerletzten Tagen, nach vielen Umarbeitungen, fertig gemalt. Auch die Gestalt des kleinen Johannes mit dem Wassernapf war eine Eingebung der letzten Zeit. Endlich bereiteten ihm die Schafe viel Sorge. Innerhalb Londons gab es keine; sie scheinen damals noch nicht wie heute, in Kensington Gardens geweidet zu haben. Millais kaufte sich zuletzt von einem Fleischer zwei Hammelköpfe, die noch die Wolle usw. zeigten, und danach malte er die ganze Herde.

Für den hl. Joseph und die Werkstatt ging Millais unmittelbar zur Quelle. „Ich wollte keins von den faulen Modellen, die noch nie in ihrem Leben einen Tag wirklich gearbeitet haben. Ich nahm mir vor, einen wirklichen Tischler zu wählen, dessen Gestalt und Muskeln durch genau die gleiche Arbeit geschult gewesen sind, wie die des Mannes der Jungfrau, und so ging ich wegen des Hintergrundes mit meiner Leinwand in eine wirkliche Schreinerei in der Oxfordstraße, wo sie richtige Zedernholzbretter hatten, und da drin habe ich gemalt. „Die Kundschaft glaubte, der Mann ließ seine Werkstatt malen“. Für den Kopf des hl. Josephs aber benutzte Millais seinen Vater als Modell. Für die gramvolle Maria saß ihm wieder Frau Hodgkinson, für den Christusknaben Noël Humphreys, der Sohn eines Baumeisters, für den kleinen Johannes Edwin Humphreys, ein angenommenes Kind von Millais' Onkel; für den Gesellen ein Herr St. Leger.

Im Verlauf der Arbeit schwankte Millais' eigenes Urteil außerordentlich über die Wohlgelungenheit seines Werkes. Eigentümlich ist, was er zuletzt Hunt einmal sagte. „Ich versichere Dich, wie ich neulich, während ich am Johannes malte, vom Bild zu dem Knaben, der mir Modell steht, aufblickte, schien mir alles so völlig plastisch zu sein, daß ich einen Augenblick lang nicht wußte, was ist Modell und was Bild; und das ist nicht übertrieben“.

Millais wollte sein Bild auf der Ausstellung in Gegenwart Hunts zum erstenmal wieder auf sich wirken lassen. Hunt war noch stumm, auch noch nicht ganz mit sich selbst im Reinen wegen seines Urteils, da raunte ihm Millais zu, „Machen wir daß wir fortkommen: es ist das scheußlichste Zeug, was ich noch je gesehen habe“. Gleich darauf kamen zwei andere Akademiker herein, räkelten sich in insolenter Weise vor dem Bild herum, und platzten in Millais' Gegenwart in Gelächter aus. Millais aber trat vor, legte seine Hand auf des einen Schulter und redete ihn an. „Wissen Sie eigentlich, was Sie jetzt tun? Sehen sie denn nicht ein, daß, wenn Sie beide so alt wie Methusalem werden sollten und täglich sich mehr verbesserten, als Sie es im Lauf Ihres ganzen Lebens tun werden, Sie doch nie etwas zustande bringen würden, was sich mit dem Bild auch nur vergleichen könnte“. „Wir haben ja gar nichts gesagt“, entschuldigten sie sich. „Nein“, erwiderte Millais, „aber Sie haben über mein Bild gelacht, und das noch herausfordernderweise mir ins Gesicht, und da dürfen Sie sich nicht wundern, wenn ich Ihnen klarmache, daß Sie ausgesuchte Dummköpfe sind“.

Rossettis Bild des Jahres war die *Verkündigung* (ursprünglich *Ecce Ancilla Domini* genannt), die er, nebenbei sei es bemerkt, nach verschiedenem Mißgeschick für 40 Pfund los wurde und die im Jahr 1886 für 800 vom Staat für die Londoner Nationalgalerie erworben wurde.

Wir blicken direkt auf ein schmales feldbettartiges Lager, auf dem Maria, an die Wand gedrückt, in demütiger Haltung sitzt. Sie blickt in stummer Verwunderung auf eine Lilie, die ein vor ihr stehender, weißgekleideter, hochaufgerichteter Jüngling, der Erzengel Gabriel, anbietet. Am Kopfende des Bettes befindet sich ein kleiner Vorhang an Stangen gereiht. Darüber sehen wir ein Lämpchen an der weißen Rückwand und in eben dieser Wand, eine an den oberen Ecken abgerundete Fensteröffnung, durch die die Taube hereinfliegt. Vorn in der Ecke hängt über einem Teil eines Rahmens eine rote Decke mit einem Lilienstengel herab. Hinter beiden Köpfen zeigen sich Heiligenscheine. Schon durch das schmale Format und die merkwürdige Raumanpassung der Figuren fällt das Bild bedeutsam auf. Ganz abgesehen vom Farbenakkord — er ist auf reines Weiß gestimmt — ist es feinste Künstlerkunst, enthält es geistvoll berechnete Einzelheiten, z. B., wie der Kopf des Engels in die Fensteröffnung komponiert ist.

wie die Senkrechte in der Linienführung betont wird, — die dem Laien vollständig unauffällig sind, und die auch etwas viel Esoterischeres in sich verkörpert als alle die Prinzipien, nach denen die Bruderschaft ihre Werke malen wollte.

Jedoch hatte Rossetti, als er das Bild im Oktober 1849 entwarf, noch ausdrücklich die Absicht, praeraphaelitische Regeln zu befolgen. So sagte er dem Bruder „Die Jungfrau wird im Bett dargestellt, aber ohne Bettgewand, eine Anordnung, die sich rechtfertigen läßt aus dem Klima“. Rossetti wollte also die Wahrscheinlichkeit und die strenge Naturähnlichkeit beachten. Für die Jungfrau saß ihm wieder, in der Hauptsache seine Schwester Christina: für den Erzengel, unter anderen der Bruder Wilhelm und der Bildhauer Woolner. Das Bild soll angeblich für die Akademieausstellung bestimmt gewesen sein: schließlich schickte es Rossetti aber doch wieder auf die Freie Ausstellung.

Nicht nur mit dieser Absonderung von ihnen hatte Rossetti seinen Gefährten einen schlechten Streich gespielt. Er hatte außerdem in seiner genialen Sorg- und Rücksichtslosigkeit das Geheimnis, das in den mystischen Buchstaben P. R. B. lag, einem Freund, dem Bildhauer Alexander Munro, verraten. Dieser hatte nun nichts Eiligeres zu tun, als es einem Preßmenschen, Angus Reach, mitzuteilen. Reach brachte seinerseits in zwei Feuilletons der »London Illustrated News« die Neuheit an den Tag. Die Buchstaben hatten schon manches Kopfschütteln erregt, und jetzt kam es heraus, daß sie eine Verläugnung des Halbgottes Raffaello Santi in sich bargen. Reach glaubte mitteilen zu können, daß die ausgesprochene Absicht der Bruderschaft darin läge, die Unbeholfenheiten der primitiven Maler neu aufzuwärmen und sie als wahren Geschmack der Jetztzeit aufzudrängen. Es erhob sich ein Sturm der Entrüstung, dessen Höhepunkt in den Besprechungen der praeraphaelitischen Bilder des Ausstellungsjahres 1850 zu finden ist.

Das »Athenaeum« schrieb dieses Jahr: „Wir berührten bereits im Verlauf unserer diesjährigen Ausstellungsberichte das Treiben einer Schule von Künstlern, deren jüngere Mitglieder ihr eigenes Verdammungsurteil schon in dem Namen (Prae-Raphaeliten), den sie sich beilegen, ausgesprochen haben. Wir würden weder uns noch unsere Leser mit weiteren Bemerkungen zu der Sache belästigt haben, wäre es nicht leider der Fall, daß Exzentri-

täten jeder Art so verführerisch auf die Menschen wirken, die sich gern geistigen Interessen hingeben ohne wirklich ausgereift zu sein. Es fällt einem schwer, heutigentags, wo der Geschmack verbessert, unsere Kenntnisse bereichert worden sind, an einen einigermaßen ausgedehnten Kultus eines Kunstideals glauben zu wollen, das sich durch ausgesprochene Mißgestaltung kennzeichnet. Aber es ist doch stets gut, auf der Hut zu sein gegen den Einfluß eines gleißenden Beispiels und eines faszinierenden Gefallens am Paradoxen. Die Idee, daß sich eine Künstlergemeinschaft zusammefindet, um in ihre Kunst abgeklärtere Reinheit einzuführen, und um Gedankeninhalt sowie Gemütsausdruck zur Hauptsache zu erheben, lediglich technische Fragen aber entschieden als untergeordnete zu betrachten, ist keineswegs neu. Der Unterschied zwischen einer Anzahl deutscher Künstler, die am Anfang unseres Jahrhunderts zu Rom solch ein Vorhaben durchführten und diesen englischen Prae-Raphaeliten ist jedoch frappant. Die deutschen (von denen ein jeder die Schwierigkeiten der Komposition in einem eigenen Stil bereits erprobt, jeder sich mit dem Problem des Malerischen in seinem eigenen Atelier schon abgemüht hatte) sehnten sich danach, das Joch der Konventionen abzuschütteln, daß die vorhergehenden eklektischen Zeitalter, bis herab zu der schlechteren italienischen Kunst ihrer eigenen Tage, hatten mächtig werden lassen. Trotz ihres guten Geschmacks und ihrer Errungenschaften bedeutet ihre ausdrückliche Rückwärtsbewegung, um die Kunst zu bessern, eine Einschränkung der ersten und höchsten Grundlage für den Erfolg (der Originalität im Denken). Daß eine Gemeinschaft junger Maler (nicht auf Reisen gebildet, ohne Erfahrung, weit unter diesen Deutschen stehend an Intelligenz, die noch dazu aus einer noch späteren Zeit auf eine noch frühere zurückgreifen möchten) noch bedeutend schlechter abschneiden und schließlich etwas Lächerlichem gegenüberstehen würden, ergab sich eigentlich von selbst aus der Lage der Dinge. Man mag zugeben, daß sich diese jugendlichen Engländer durch Ehrgeiz auszeichnen, aber er gehört nicht zu jener gesunden Sorte, die, den Endzweck am Stand der vorhandenen Mittel messend, ihre Anwartschaft auf schließlichen Erfolg darlegt. Ihr Ehrgeiz ist nichts weiter als eine ungesunde Sucht, Aufsehen zu erregen, der sie durch die Anwendung auffallender Albernheiten fröhnen. Ihre Trumpfkarte besteht darin, daß sie abgerissen und ungeschlacht, daß sie Sonderlinge sind.

Rossetti. Die Braut.

Sie machen es sich zur besonderen Aufgabe, die Grundsätze der Schönheit sowie die anerkannten Regeln des guten Geschmacks über den Haufen zu werfen. Übrigens irren sich diese jungen Künstler außerordentlich, wenn sie sich etwa einbilden, daß sie auf *irgendeine* frühere Geschmacksrichtung, die je bestanden hat, zurückgegriffen haben, um ihre malerischen Ideen auszudrücken. Denn bei allen früheren Malern hat mangelnde Kenntnis des Aufbaus doch nie tatsächliche Mißgeburten in Erscheinung treten lassen. Die ekelerregende Tatsache ungewaschener Körper wurde nicht mit abstoßendem Realismus vorgeführt, und nackte Menschen mit den Zeichen der Krankheit wurden nicht mit hohler Affektation als Mittel zu einer unglaublich geschmacklosen Offenbarung von religiöser Empfindung und heiliger Offenbarung verwendet. Reinheit der Darstellung, angefeuert durch Glaubensenthusiasmus war das Merkzeichen dieser alten, rauen Meister . . . Wir möchten diese jungen Leute beschwören, uns zu glauben, daß Raphael recht wohl als ein gutes Vorbild für Gesundheit der Ansicht sowohl als Vortrefflichkeit der Ausführung, ausgegeben werden darf. Allein die Geschicklichkeit, die sich in ihren Bildern offenbart, überführt sie der Unaufrichtigkeit. Von welcher Willkür und Affektation zeugt es doch, die menschliche Gestalt in der primitiven und kunstlosen Weise des Mittelalters zu behandeln, während unbedeutende Einzelheiten mit einer Verfeinerung der Behandlung durchgeführt sind, die ganz aus der jüngsten Entwicklungsepoche der Kunst stammt! Hand in Hand mit ihrer gezierten Einfalt und Unbeholfenheit geht, durch sie selbst bestellt, deren Verläugnung, Es ist als wollten sie sagen: »Merkt wohl an dem Geschick, mit dem wir das bißchen Hobelspäne malen, daß wir auch jene menschlichen Glieder gut fügen und runden könnten, wenn wir bloß wollten. Wir zeigen euch, daß einige von uns so gut malen können, wie irgendjemand, der die Mittel seiner Kunst bis zum äußersten ausnutzt. Wir können aber auch so schlecht malen, wie einer, der gar nichts kann, wenn wir wollen; und gerade das wollen wir. Wir geben euch zu verstehen, daß es nicht aus Unvermögen oder mangelnder Kenntnis der Natur ist, daß wir in solcher Affektation ausarten“. Was religiöses Empfinden anbelangt, steht Rossetti an der Spitze der kleinen Schaar. Herr Hunt folgt ihm am nächsten in dem Bild „Eine bekehrte britische Familie“ (No. 553). Eine gewisse Neuheit in der Anordnung und

im Ausdruck einzelner Teile, so wie eine gewisse Begeisterung, jedoch eine auf falsche Fährte geleitete, zeichnen das Bild aus. Herrn Millais in seinem Bild ohne Namen (518), das die hl. Familie im Inneren einer Schreinerwerkstatt darstellt, ist es außerordentlich gut gelungen, die am wenigsten würdige Art der Darstellung ausfindig zu machen. Er bedient sich einer Sprache zum Erzählen höherer Dinge und höchster Deutungen, von der wir uns mit Ekel und Abscheu abwenden. Es wird manche geben, denen sein Werk wie eine gemalte Gotteslästerung vorkommen wird. Ungewöhnliche Gaben, die Natur nachzubilden, sind hier mißbraucht worden, um eine bedauerliche und abschreckende Schrulle zu schaffen“.

Daß ein derartiger Zeitungskritiker unsäglich dumm war, glaubt man gern. So verwundert es uns nicht im geringsten, daß er keine Ahnung hatte von den realistischen Pestkranken und Aussätzigen, den St. Rochen, und den sich geißelnden Eremiten in der Wüste, die mit erschreckendem Naturalismus von solchen Meistern wie Holbein, Breughel, Bosch, Rosa, Ribera, Carracci usw. gemalt worden sind. Worüber man sich aber wie betäubt an den Kopf greift, ohne fassen zu können, wie so etwas möglich ist, ist der Umstand, daß es jemandem möglich war, diese Ausdrücke, die für die scheußlichsten Erzeugnisse einer verderbten Phantasie kaum zu derb gewählt sein würden, in einer Kritik von Millais' Bild zu verwerten. Wenn seine Typen Gott sei Dank auch nicht süßlich und fade sind, so sind sie doch durchaus nicht einmal ungewöhnlich, geschweige denn besonders häßlich oder gar abstoßend verstellt. Noch empörender ist ja die Kritik, die später Robert Buchanan über Rossetti als Dichter (im Oktober 1871) vom Stapel ließ. Aber auch für die Maler gab es noch bitterere Pillen, als die obige.

In Blackwood's Magazine stand folgender Erguß: „Wir können uns kaum etwas vorstellen, das noch häßlicher, würdloser und unangenehmer wäre wie Herrn Millais' Bild „Christus in der Schreinerwerkstatt“. Eine derartige Sammlung von ausgerenkten Füßen, geschwollenen Gelenken und mißgestalteten Gliedmassen hat sicherlich noch nie ein Maler innerhalb eines so gedrängten Raumes zusammengebracht. Es fällt uns sehr schwer, dem Gerücht Glauben zu schenken, wonach dieses unangenehme und schauerhaft affektierte Bild zu einem hohen Preis seinen Käufer gefunden haben soll.

In der »Times« las man: „Herrn Millais' Hauptbild ist, um es geradeheraus zu sagen, abstoßend! Der Versuch, die Heilige-Familie mit den niedrigsten Einzelheiten einer Schreinerwerkstatt in Verbindung zu bringen, wobei uns nichts an Elend, an Schmutz, ja selbst an Krankheit erspart wird und Jegliches mit derselben ekelerregenden Genauigkeit abkonterfeit ist, ist einfach scheußlich. Und gerade dank der überraschenden Kraft der Darstellung dient dieses Bild doch nur dazu, zu beweisen, wie weit sich die rein nachahmende Darstellungskunst infolge ihrer Trockenheit und Eingebildetheit von aller Würde, ja von der Wahrheit, entfernen kann.“

Kein Geringerer als der berühmte Romanschriftsteller Dickens setzte seinem eigenen Verständnis folgendes Denkmal (in „Household Words“). „Im Vordergrund einer Schreinerwerkstatt steht ein scheußlicher, greinender, rothaariger Junge mit verdrehtem Hals in einem Nachthemd, der, wie es scheint, einen Stoß in die Hand mit einem Stock von einem anderen Bengel, mit dem er in der Gosse gespielt haben mag, erhalten hat. Er erhebt sie nun, damit sie von einer knieenden Frau betrachtet wird, die ihrerseits so fürchterlich in ihrer Häßlichkeit ist, daß (wenn man einmal annehmen wollte, daß es einen Menschen überhaupt gäbe, der mit einem so verrenkten Hals leben könnte) sie hervorragende würde als ein Scheusal vor allen anderen, sowohl in dem elendesten Kabarett Frankreichs als wie in der gemeinsten Schnapsbude Englands“.

Kaum oder nur ganz wenig besser kam Rossetti in der diesjährigen Kritik davon. Das »Athenaeum« schrieb: „Was sollen wir aber von einem Werk sagen, das neben Herrn Newenham's Historienbild hängt, — das wir erwähnen, weniger um seiner Verdienste willen als wegen des Umstandes, daß es ein Beispiel der Verbildung bietet, die neuerdings in unsere nationale Schule der Kunst so sehr eingerissen und die Kraft einiger unserer vielversprechendsten Jünger brachgelegt hat. Wir meinen das *Ecce Ancilla Domini* des Herrn D. G. Rossetti (225). Hier zeigt sich ein gewisses Maß von Talent durch Schrullenhaftigkeit völlig aus dem richtigen Geleise gebracht. Indem sie alles, was die Kunst der alten Meister großgemacht hat, verschmäh't, möchte die Schule, zu der Herr Rossetti gehört, die ganze Sache von vorn anfangen, und im zaghaften Schritt der ersten Entdecker sich vorwärts bewegen. Das heißt so viel, wie die Archäologie

als nützliche Wissenschaft mißachten und sie mit der größtmöglichen Pedanterie zur Leiterin einsetzen. Diese Leute setzen sich über alle die fortgeschrittenen Grundsätze von Licht und Schatten, Farbe und Komposition hinweg. Sie ahmen in sklavischer Weise künstlerische Unvollkommenheit nach, indem sie vorgeben, sich nur an die Natur in ihrer Einfalt und Wahrheit zu halten. Wenn man auch zugeben will, daß gelegentlich bei jenen primitiven Meistern alles an göttlichem Ausdruck und Gefühl zu finden ist, begleitet von dem Ernst und der Hingebung, die es wohl bewerkstelligen konnten, daß ihr Werke unvergeßlich werden sollten, — sind denn diese Eigenschaften unvereinbar mit jedwedem späteren Fortschritt in geschichtlicher Trefflichkeit? Oder glauben diese Querköpfe, daß damit die Kunst ein für allemal ihr Ziel erreicht habe? Zu diesem Schluß wird die Welt sich nicht mittels derartiger Kindereien, wie wir sie hier vor uns sehen, bekehren lassen. Unter der affektierten Vorspiegelung, Starkes zu wollen, stellen sie die Schwäche an sich dar. Eine mißverstandene Nachahmung einiger lediglich technischen Eigentümlichkeiten alter Kunst — wie zum Beispiel der goldene Heiligenschein, das phantastische Geschreibsel auf dem Rahmen und anderer ähnlich kindischer Albernheiten — bilden den ganzen Staat. Ein gewisser Ausdruck der Augen in dem schlecht gezeichneten Gesicht der Jungfrau bietet einen Hoffnungsstrahl, daß wenigstens höhere Absichten vorlagen; aber immerhin, — die wahre Eingebung ist das nicht. Das Gesicht des Engels ist die Langeweile selber. Der eine Arm der Jungfrau ist gut gezeichnet, und es zeigt sich sorgfältiges, wenn auch etwas ängstliches Können in den untergeordneten und nebensächlichen Teilen des Bildes: doch wären manche dieser Teile wiederum besser ausgeblieben. Damit haben wir aber auch alles Lob erschöpft, was sich hier anwenden ließ: das Werk hat der Künstler dem Auge des Publikums ganz offenkundig mit der Anmaßung eines Belehrers vorgesetzt, nicht mit Bescheidenheit, noch mit dem aufrichtigen Verlangen nach Trefflichkeit, die zu schönen Hoffnungen berechtigte“.

Wenn man bei jedem Satz solchen Gewäschs immer wieder unschlüssig bleibt, ob man sich mehr ärgern oder mehr belustigen soll, so muß man stets eingedenk bleiben, daß es sich um die Tageskritik und zwar die englische Tageskritik handelt. Vor 20 Jahren noch besorgte in unseren Tagesblättern der verkrachte

Musiker die musikalische Kritik. Selbst der konnte doch wenigstens eine Fuge von einem Walzer unterscheiden. Mittlerweile haben die Redaktionen gelernt, Ansprüche auf bessere Mitarbeiterschaft zu stellen. Um die Kunstkritik war es von jeher nicht ganz so gut bestellt bei uns als um die Musikkritik. Jeder meint den Freibrief zu besitzen, über Kunst schreiben zu dürfen. Aber auch hier hat es sich mit der Zeit sehr gebessert, und wenigstens unsere großen Zeitungen lassen heutzutage nicht mehr einen Mann zu Worte kommen, der, ganz abgesehen von seiner Urteilsfähigkeit, derartige Unkenntnis der historischen Malerei verrät, wie sie die oben angeführten englischen Herren behaglich zur Schau tragen, in dem sie weder eine Ahnung haben, was die „Alten“ schon, noch was sie *noch nicht* geleistet hatten. In England steht es aber um die Kunstkritik noch heute schlimm genug. Genau so fatal hat sich die englische Tageskritik etwa ein Menschenalter später im Fall Whistler blamiert. Und ich weiß von einem Kritiker, der heute dem Ruf nach an der Spitze seiner Kollegen steht, ein hübsches Geschichtchen zu erzählen. Er besprach besonders die graphische Kunst und hatte schon manche lange Kritik geschrieben, so wie sie dortzulande hingenommen und bezahlt wird. Eines Tages schlängelte er sich vertraulich an einen Radierer heran und fragte ihn: „Sag’ mal, was ist das eigentlich, was Ihr Kerls, ‚Kalttnadel‘ nennt?“ in einem Ton, als ob es sich um ein Ateliergeheimnis, das nur ganz wenig Eingeweihte wüßten, handele! Gerade im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Können aber steht bei der englischen Tageskritik deren Macht. So ist es denn auch erklärlich, daß der überaus empfindliche Rossetti den Kampf nach dieser zweiten, verlorenen Schlacht aufgab. Er nahm sich vor, nie wieder öffentlich auszustellen. Hatte er schon an der P. R. B. eigentlich in gewissem Sinn Verrat geübt, indem er nicht geschlossen mit ihr auf der Akademie ausstellte, hatte er dann sie noch mehr geschädigt, indem er dem dummen Feinde durch das Ausplaudern der Bedeutung des P. R. B. eine Waffe in die Hand lieferte, so war der jetzige Entschluß für das Fortbestehen der Bruderschaft ein allerernstester Schlag. Einer der Hauptkämpen oder wenigstens der, der einer der Hauptkämpen sein sollte, trat aus den Schranken heraus. Was nützte es demgegenüber, daß sich vielleicht hier und da andere Maler etwas von den Prinzipien der P. R. B. aneigneten. Sie traten nicht unter deren Fahne auf.

VIII

Das Ende der P. R. B.

Millais und Hunt dagegen beharrten zunächst noch. Es ist merkwürdig, daß gerade Millais, der vielleicht nicht der künstlerisch festeste war, was die Prinzipien der Brüderschaft anbelangt, jetzt auf ein paar Jahre hinaus sie noch am eifrigsten in seinen Werken in ihren Äußerlichkeiten zur Geltung brachte. Für die Ausstellung des Jahres 1851 hatte Millais ein Bild zu Coventry Patmores „Des Waldmanns Töchterlein“, zu Tennysons „Marianne“ und ein ideal biblisches Gemälde „Die Rückkehr der Taube“, die Noah ausgesandt hatte, Hunt ein Bild zur Schlußszene von Shaksperes, „Die beiden Edlen von Verona“ gemalt. Sie waren in keiner Weise den vorjährigen Werken ebenbürtig, und die Prinzipien des Prae-Raphaelismus, obwohl tatsächlich beobachtet, traten nicht so sehr in Erscheinung. Die Kritik war mindestens ebenso ablehnend wie zuvor, aber sie war schon ganz banal und phrasenhaft geworden. Das nächste Jahr kamen wieder eindringlichere Werke, die auch vom Geist der P. R. B. lauter zeugten, nämlich von Millais die ertrunkene „*Ophelia*“ und *Der Hugenot*, von Hunt „*Der Miethling Hirt*“ (Joh. 10, 13). Die Landschaften auf diesen Bildern waren mit der größten Gewissenhaftigkeit vor der Natur unmittelbar auf die Leinwand gemalt. Auch in den nächsten Bildern, vor allem in Hunts „*Das Licht der Welt*“ waren die Grundsätze der schlichten Naturtreue bis aufs äußerste getrieben, so daß er den größten Teil des Bildes während der Nacht bei Mond- und Laternenlicht fertigmalte!

Gerade diese Vorliebe für Naturtreue, die bei ihnen damals wegen der sklavischen Befolgung, eher noch ein Mangel als ein Vorzug ihrer Kunst war, hatte den Prae-Raphaeliten endlich ihre erste öffentliche Anerkennung gebracht. Derselbe Ruskin, dem Hunt Anregung verdankte, schrieb zwei Briefe an die „*Times*“, nachdem deren bestallter Kritiker die Prae-Raphaeliten wieder heruntergeputzt hatte. In einem heißt es: „Wenn wir von dem kleinen Mulready und den Werken von Thorburn und Sir W. Roß absehen, so gibt es auf dieser Ausstellung keine einzige Gewandstudie unter den großen sowohl wie den kleinen, die sich in

puncto absoluter Wahrheit, Kraft und Sorgfalt auch nur einen Augenblick vergleichen ließe mit dem schwarzen Ärmel der Julie oder mit dem Sammet auf der Brust oder dem Kettenpanzer Valentines auf Herrn Hunts Bild oder auch mit dem weißen Tuch auf dem Tisch in Herrn Millais' „Marianne“, sowie der Figur rechts auf desselben Malers „Rückkehr der Taube“. Und noch mehr, als Studien von Gewändern und nebensächlichem Detail, hat es in der Kunst seit den Tagen Dürers überhaupt nichts Ernsteres und derartig Vollkommenes gegeben wie auf diesen Bildern. Dieses behaupte ich ganz allgemein und ohne Scheu. Andererseits bin ich gern bereit zuzugeben, daß Herrn Hunts „Sylvia“ nicht eine Person ist, in die sich Proteus oder irgendein anderer auf den ersten Anblick verlieben würde. Noch wird man sich besonders darüber freuen, daß die Frauen und Söhne Noahs, wie Herr Millais sie malt, der Sintflut entkommen sind, von anderen vielfachen Fehlern ganz zu schweigen“. Im zweiten Brief steht: „Der peinlichste dieser Mängel ist leider zugleich der offensichtlichste, nämlich die Gewöhnlichkeit der Züge bei vielen der Hauptfiguren“. (Dabei saßen die geistig hervorragendsten Menschen diesen Künstlern als Modelle!!) „Bei Herrn Hunts ‚Valentin Sylvia beschützend‘, ist dies fast der einzige Fehler. Nähere Betrachtung des Gemäldes stimmte mich sogar dazu, das Lob, das ich ihm geteilt, zu verstärken, wegen der bewunderungswerten Wahrhaftigkeit in den Einzelheiten und wegen der Pracht der Farbe. Auch die allgemeine Auffassung verdient nicht weniger Lob. Die Bewegung Valentins, wie er seinen Arm um sie legt und ihre Hand erfaßt in dem Augenblick, wie sie ihm zu Füßen fällt, ist sehr getreu und schön: ebenso ist es der Ausdruck der widerstreitenden Verzagung und erwachenden Hoffnung im halb beschatteten, halb von der Sonne beleuchteten Antlitz der Julia. Selbst das eben stattgefundene Renkontre zwischen Proteus und Sylvia wird angedeutet durch das zerstampfte Gras und die abgebrochenen Pilze vorn. Aber all diese wohlüberlegte Darstellung und die ganz unnachahmbare Ausführung versagen, sprechen unser Gefühl nicht so unmittelbar an wie sie sollten, wegen des unglücklich gewählten Typs im Gesicht der Sylvia. Gewißlich ist sie nicht jene, deren Liebhaber

im Besitz solch 'nes Juwels reich war,
Wie zwanzig Meere, deren Sand nur Perlen!

Und nicht minder mag man es bedauern, daß, während sich in Shaksperes Stück ausdrücklich ‚Zwei Edle‘ befinden, sich hier nur einer zeigt, wenigstens sieht die rechts knieende Figur nach allem anderen eher als einem ‚Edelmann‘ aus. Übrigens, wenn man sich Proteus' Handlungsweise in Erinnerung ruft, so mag man zum Schluß kommen, daß das Versehen eigentlich bei Shakspeare liegt, dessen Benennung mehr fehlzugehen scheint als Herrn Hunts Charakterisierung“.

Das alles erscheint uns ziemlich kindisch. Es müssen, um Ruskin nicht in gar zu schlechtem Licht erscheinen zu lassen, hier gleich andere Stellen beigelegt werden, die doch einen höheren Grad von Kritik offenbaren¹⁾. So schrieb er schon 1851. „Sie versuchen, das was sie in der Natur erblicken, mit dem höchsten Grad der Vollkommenheit zu malen, ohne sich an irgendwelche Übereinkunft oder niedergelegte Regeln zu halten. Aber keineswegs wollen sie den Stil irgendeiner vergangenen Epoche nachahmen. Was fein durchgeführte Zeichnung und Pracht der Farbe anbelangt, so sind ihre Arbeiten die besten in der Akademieausstellung, und ich hege große Hoffnung, daß sie die Grundpfeiler einer ernsteren und fähigeren Schule werden mögen als wir sie seit Jahrhunderten in der Kunst erlebt haben“. Sodann Ende 1853 äußerte er sich dahin, daß „schon die Treue der Natur gegenüber, die diese Prae-Raphaeliten zeigen, aus einer Fülle von Einbildungskraft entstamme. Alle die Mitglieder können nicht nur tausendmal besser komponieren als sämtliche Leute, die sich anmaßen, auf sie herabzusehen, ich frage mich auch, ob selbst die größten unter den älteren Künstlern eine unerschöpflichere Einbildungskraft besessen haben als Millais oder Rossetti . . . Ich danke dem Schöpfer, daß die Prae-Raphaeliten jung sind, und daß sie noch die Kraft in sich fühlen, den Kampf des Lebens, der ihnen bevorsteht, zu führen. Immerhin steht Everett Millais heuer genau in dem Alter, in dem Raffaello Santi sein größtes Werk, die ‚Disputa‘ malte! Rossetti und Hunt sind noch älter, und kein einziges unter den Mitgliedern ist so

---

¹⁾ Übrigens hat Hunt das Gesicht der Sylvia umgemalt, wie überhaupt die Prae-Raphaeliten alle miteinander nachträglich viel an ihren Werken herumänderten, sie manchmal verbesserten, oft auch verschlechterten. Genau so, wie wir sie jetzt kennen, sahen die wenigsten bei ihrem ersten Erscheinen aus.

jung wie Giotto di Bondone es war, als man ihn unter allen Malern des Landes auserwählte, um das Vatikum Italiens zu schmücken. Italien jedoch erkannte seine großen Männer während seiner großen Zeit und verachtete nicht ihre Jugend. England blieb es vorbehalten, die Stärke seiner vornehmsten Söhne zu beschimpfen, ihre warme Begeisterung im frühen Kampf zur Verbitterung zusammenschrumpfen zu lassen, und denen, die es beschützt und gefördert haben sollte, keine Hoffnung außer dem Selbstvertrauen, keine Zuflucht außer der Weltverachtung zu überlassen“.

Als Hunt endlich bereits im Orient war, schrieb Ruskin über dessen Gemälde, „Das Licht der Welt“ in der „Times“: „Es ist mir darum zu tun, daß dem Werk Gerechtigkeit widerfahre, nicht um des Malers willen so sehr als um einer großen Anzahl von Menschen willen, die im Lauf des Jahres die Gelegenheit haben werden, das Bild zu sehen, und auf die es, wenn sie es richtig verstehen, einen Eindruck machen wird, für den sie ihr Leben lang dankbar sein werden. Als ich es gestern über eine Stunde lang betrachtete, beobachtete ich, was für eine Wirkung es auf die Ausstellungsbesucher ausübte. Wenige hielten sich davor auf, und diese nur, um es mit einigen höhnischen Worten abzutun, weil sie es für lächerlich fanden, daß der Heiland in dieser Weise mit einer Laterne herumgegangen sein soll. Nun möchte man doch bedenken, daß, mögen die Fehler eines praeraphaelitischen Gemäldes auch welch' immer sein, so hat es doch lange Zeit zu seiner Herstellung in Anspruch genommen. Und so mag man es ferner für sicher gelten lassen, daß Verkörperungen, die nur unter Aufwand von viel Mühe, Zeit und Arbeit zustande gekommen sind, nicht so ohnehin auf gut Glück, ohne Überlegung entstanden sind. Der Betrachter sollte sich doch fragen, ob er nicht glaube, daß die Einwände, die er kurzerhand beim ersten Blick erhebt, dem Künstler im Verfolg der langen Monate, die die Vollendung der Arbeit erheischte, nicht auch einmal gekommen seien; und ob also nicht doch recht gute Gründe für die Sachen bestehen, mit denen er in seinem raschen Urteil sogleich fertig ist.

Herr Hunt hat mir sein Werk nie erklärt. Ich gebe aber dessen, wie mir scheint, ganz unanzweifelbare Deutung. Die Legende unten besteht aus dem schönen Vers, — „Siehe, ich stehe vor der Türe und klopfe. So jemand meine Stimme hört und die Türe mir auftut, zu dem will ich eingehen und mit ihm

Abendmahl halten und er mit mir' (Off. III, 20.). Links gewahrt man die Pforte zur Seele des Menschen. Sie ist fest versperret: die Schlösser und Nägel sind verrostet. Sie ist ferner ganz überwachsen und bedeckt mit den Fangarmen des Epheus: sie ist also nie geöffnet worden. Eine Fledermaus flattert darüber: die Schwelle ist bewachsen mit Dornen, Nesseln und unfruchtbarem Korn, — jenes wilde Gras ,dessen Mäher sich nicht die Arme, noch jener der die Garben bindet, die Brust füllet“. Christus tritt zur Nachtzeit an die Pforte heran. Christus erscheint in seinen ewig dauernden Ämtern des Propheten, des Priesters und des Königs. Er trägt das weiße Gewand als Zeichen der Kraft jenes Geistes, der auf ihm ruht; das mit Geschmeide geschmückte Gewand mit der Brustplatte, als Zeichen seiner priesterlichen Weihe; und die güldene Strahlenkrone mit Dornen durchzogen, nicht mit abgestorbenen Dornen, sondern mit solchen, die zur Heilung der Völker zarte Blätter tragen. Wenn nun Christus in das menschliche Herz einkehrt, so führt er ein zwiefältig Licht mit sich. Zunächst das Licht des Gewissens, welches vergangene Sünden beleuchtet; sodann das Licht des Friedens, die Hoffnung auf Heil. Die Laterne, die Christus in seiner linken Hand trägt, ist jenes Licht des Gewissens. Ihr Strahl ist rot und wild: es fällt nur auf die verschlossene Tür, auf das Unkraut, das sie umgibt, und auf einen Apfel, der von einem der Bäume des Obstgartens abgeschüttelt worden ist, womit angedeutet wird, daß das ganze Erwachen des Gewissens sich nicht nur auf selbstaufgebürdete sondern auch auf ererbte Schuld erstreckt. Dieses Licht hängt herab an einer Kette, die um das Handgelenk der Figur gewunden ist, wodurch angedeutet wird, daß das Licht, das die Sünde bloßlegt, dem Sünder zugleich die Hand Christi zu fesseln scheint. Dementgegen ist das Licht, das vom Kopf der Figur ausstrahlt, jenes der Erlösung. Es entspringt der Dornenkrone, und wenn gleich an sich traurig, verhalten und weich, doch stark genug, um den Schein, den es in dem Laub und dem Geäst kreuzt, völlig aufzulösen, wodurch angedeutet wird, daß jeder irdische Gegenstand sich in diesem Licht verbergen muß, soweit sein Strahl auch reicht.

Ich glaube, daß es nur sehr wenige Menschen geben wird, auf die das Gemälde, in dieser Weise richtig verstanden, nicht einen tiefen Eindruck machen wird. Was mich betrifft, so halte ich es für eins der geläutertsten unter den Gemälden religiösen

Rossetti. Joh Coeur.

Charakters, die in unserer Zeit, ja die überhaupt jemals geschaffen worden sind. Man mag vielleicht einwenden, daß Kunstwerke eigentlich solcher langer Erklärungen nicht bedürftig sein sollten. In der Tat sind wir es nun schon so lange Zeit gewöhnt, Bilder zu sehen, die überhaupt ohne Absicht und Zweck gemalt worden sind, daß das unerwartete Vorhandensein einer tieferen Bedeutung in einem Kunstwerk uns zunächst als eine ungerechtfertigte Anforderung an die geistige Tätigkeit des Beschauers erscheinen mag. Jedoch hoffe ich, daß nach ein paar Jahren sich das englische Publikum von der schlichten Wahrheit überzeugen lassen wird, daß weder eine große Tatsache, noch ein großer Mensch, noch ein großes Gedicht, noch ein großes Bild im Handumdrehen zu erfassen sind, und daß es keinen wahrhaft hohen Genuß gibt, weder im Ansehen von Gemälden, noch in irgendwelcher anderer Tätigkeit, bei dem die geistigen Kräfte in einem Zustand völliger Lethargie verharren können.“

Die Deutung des Bildes ist sehr schön und so treffend, als hätte sie Hunt selbst geschrieben. Das alles berührt aber den künstlerischen Kern nicht: gewöhnlich dringt Ruskin ja überhaupt nicht bis zu diesem vor. Diesemal macht er aber eine Ausnahme hiervon in dem schönen Schluß seiner Besprechung des Bildes: „Was die technischen Eigenheiten von Herrn Hunts Gemälde anbelangt, so möchte ich nur die Betrachter bitten, den Unterschied zwischen echter praeraphaelitischer Arbeit und deren Nachahmung zu beachten. Die echten Werke stellen sämtliche Gegenstände so dar, wie sie in der Natur erscheinen würden in den Stellungen und Entfernungen, in die sie die Komposition des Bildes versetzt. Die unechten Arbeiten stellen jegliches dar mit all den Einzelheiten, die man nur durch das Mikroskop wahrnehmen könnte. Man betrachte einmal den Epheu an der Pforte auf Herrn Hunts Bild recht genau, und man wird bemerken, daß nicht eine einzige klageschriebene Umrißlinie zu finden ist. Alles ist ein auserwähltes Mysterium der Farbe, das, in rechtem Abstand angesehen, zur Wirklichkeit wird. In gleicher Weise möge man die kleinen Juwelen auf dem Gewand der Figur betrachten. Keine einzige ist in ihrer Gestalt genau nach der Natur wiederholt: und doch gibt es keinen einzigen jener winzigen Flecke von grüner Farbe, der nicht zwei oder drei getrennte Nuancen von Grün in sich hätte, wodurch geheimnisvolle Werte und ein seltsamer Glanz hervorgebracht

werden. Die falschen Nachahmungen des praeraphaelitischen Stils weisen die kleinsten Blättchen und andere Gegenstände mit scharfen Umrissen auf, und das tun sie, ohne die Schwankungen der Farbe mitzuteilen, ohne das Verborgene in der Natur aufzudecken, sowie ohne einen Schimmer von ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit zu bieten.“

Von allen Malern, besonders von den Prae-Raphaeliten, wäre Hunt recht eigentlich derjenige nach Ruskins Herzen gewesen. Daß er sich von ihm ab und Rossetti zuwandte, ist eine jener unerklärlichen psychischen Anomalien, die aller Beobachtung und daraus entstehenden Schlußfolgerung ein Schnippchen schlagen. Es beweist wieder einmal, daß der gebildete Mensch so oft zwei Seelen hat; eine, die sich von seinem Verstand gebieten läßt und dem Dogma huldigt und eine andere, die sich im unbewachten Augenblick vom Gefühl entführen läßt und unbekümmert um Logik und Prinzip sich dem großen Genießen überantwortet.

Als Prinzipienverfechter waren sich Ruskin und Hunt in dem großen Punkt einig, daß sie einen außerkünstlerischen Hauptzweck der Malerei, den man kurzweg den religiös-moralischen nennen darf, zum Dogma erhoben. Schon in der oben wiedergegebenen Unterhaltung zwischen Millais und Hunt bricht sich dieser Standpunkt des öfteren Bahn. Indem er kurz vor seiner Abreise aus England das Schicksal der Prae-Raphaelitenbewegung sich zum so und so vielenmal vor Augen führt und die nicht schweigen wollende Feindschaft so einflußreicher Kreise bedauert, meint Hunt ferner: „Überdies fehlte gänzlich das Bewußtsein, daß es gewissermaßen eine Ehrenpflicht unseres Volkes sein müsse, zur Größe und Bedeutung auf dem Feld der zeichnenden Künste heranzuwachsen. Es mußte doch für gewiß angesehen werden, daß England, wenn es der Gönnerschaft einiger reicher Leute, die im Modegeschmack des Tages hin und her schwammen, überantwortet blieb, untergehen würde, ohne daß die nationale Kunst mehr als einen ärmlichen Teil seiner Seele geoffenbart habe.“

„Was bestehen mag, wird sich als willenskräftige Tat des britischen Genies entpuppen, wird aber zugleich kaum mehr als die Kennzeichen ganz einzelner Erfolge sein. Es kann sich auf diese Art kein nationaler Geschmack entfalten, keine ‚Marke‘ von der Art, die es heute uns erlaubt, ein ausgegrabenes Denkmal vergangener Jahrhunderte als Ägyptisch, Etruskisch, Griechisch,

Italienisch, Altdeutsch usw. zu benennen, wenn sich die Form und Gestalt nur einigermaßen erhalten hat. Das Volk muß eine wahrhafte Sehnsucht nach der Kunst haben: sie muß eine wirkliche Lücke ausfüllen, einen wahren geistigen und sinnlichen Heißhunger befriedigen. Sie muß ein Anhängsel der Religion bilden, oder wenn man sich an dem Wort stößt, desjenigen, was die Menschen an Stelle der Religion haben. In ihrer höchsten Gestalt muß die Kunst in ihren *Tempeln* zu finden sein. Für die Nachwelt wird sie nicht bestehen, wenn sie seinerzeit nur den Launen des Reichtums gefröhnt hat. Sie muß ein Freimaurerzeichen für alle sein, eines, das sich deutlich mitteilt, den Fremden sowohl als uns selbst; und endlich, sie muß allmählich und beharrlich bis zur Vollkommenheit heranreifen. Wenn man ohne Kunst auskommt, so wird man nicht dazu beitragen, das Volk vor der Buße für die Dummheit zu verschonen und für den Mangel an Altruismus zu entschädigen, die jedes Volk zersetzen müssen. Wenn man die Blüten des Baumes abschneidet, um das Fruchttetragen zu verhindern, so wird man dadurch das Abfallen der Blätter nicht verhindern, wenn der Winter herannaht.“

Das Gemälde „Christus als Licht der Welt“ bildet einen Wendepunkt in Hunts Leben. Es ist das erste größere religiöse, christliche Bild, das er geschaffen hat, und es bestärkte ihn in dem Gefühl, daß er zum christlichen Maler berufen sei. Seinem ganzen Verstande nach drängte es ihn, dem überzeugtesten der Prae-Raphaeliten, nach dem Heiligen Land, weil er die Menschheit durch die Kunst belehren wollte, und weil er das am besten tun zu können glaubte, indem er das größte Gewicht auf die äußere Wahrscheinlichkeit in seinen Werken legte. In die Zeit des ersten Christentums konnte er sich nicht versetzen; wohl aber an den Ort. Seinem Freund Egg bekannte er, daß sein Plan, Syrien zu besuchen, schon in der Schule entstand, als die Erzählungen des Neuen Testaments durchgelesen wurden. „Die Beschäftigung mit der Malerei verliehen diesen kindischen Plänen lediglich Hand und Fuß. Der Gewinn, den ein in ernsten Betrachtungen verbrachtes Leben mit sich bringt, besteht in der ununterbrochenen Zerstörung einmal gewonnener Überzeugungen. Unter solchen Beunruhigungen aber ist man versucht, sich in irgendeinen gedanklichen Ruhehafen zu flüchten und alles übrige lebhaft zu verurteilen. Gegen diese Gefahr möchte ich mich schützen durch meine Achtung vor leidenschaftsloser

Untersuchung, die sich stützt auf das Vertrauen, daß die Wahrheit, wie sie auch ausfallen möge, doch das allerhöchste Gut bleibt. Und ich fühle das starke Verlangen, meine Fähigkeiten dazu zu verwerten, die Geschichte und die Lehre Jesu Christi handgreiflicher zu machen. Die Kunst hat das Thema oft genug behandelt, aber sie hat es mit verweichlichenden Fabeln umkleidet, und sie hat in schwächlicher Deutung das heroische Drama verunstaltet. Wir haben jeden Grund zu glauben, daß unser aller Vater von einem jeden Geschlecht verlangt, daß es sein Scherflein an Wissen und Weisheit dazu beitrage, um das letzte Ziel zu erreichen. So winzig mein Beitrag auch sein möge, so will ich doch meinen Teil leisten. Indem ich diesem Ziel nacheifere, dürfte ich doch sicherlich der Kunst nicht unvollkommener als auf eine andere Weise dienen.“

So machte Hunt sich im Februar des Jahres 1854 auf den Weg nach Syrien, wo er zunächst etwas über zwei Jahre blieb, und das er auch später wieder besuchte. Seine Briefe an Millais während der ersten Monate muten einen an, als wären sie von einem Prediger, nicht von einem Maler geschrieben! Den Prinzipien des ursprünglichen Prae-Raphaelismus blieb er zeitlebens als einziger treu. Aber indem er in jenem kritischen Moment England verließ, trug er seinen Teil dazu bei, die „Bewegung“ (die er nun selbst, „zum Teil wenigstens, für völlig bankrott“ erklärte) als solche zum Fall zu bringen. Damit scheidet Hunt für unsere fernere Betrachtung aus.

Dasselbe, jedoch mit gänzlich anderer Begründung, trifft auf Millais zu.

Seinem ganzen künstlerischen Wesen nach konnte der Prae-Raphaelismus nur eine Abschweifung, eine Episode im Leben Millais' bilden. Daß er sich überhaupt einmal zu dieser Farbe bekennen konnte, erscheint uns, die wir die ganze spätere Entwicklung und insbesondere Millais' Kunst kennen, als eine der großen Inkonssequenzen der Künstlergeschichte. Sie wird nur noch von jener übertroffen, daß man zugleich das Allerbeste, was der englische Prae-Raphaelismus geschaffen hat, gerade diesem nur äußerlichen Bekenner, verdankt.

Nehmen wir das Prinzip der Schule in seiner größten Innerlichkeit vor, so werden wir nach allem doch dabei bleiben müssen, die „Schreinerwerkstatt“ als die hervorragendste, die geistig und programmatisch bedeutendste Schöpfung des ursprüng-

lichen Prae-Raphaelitismus zu erklären. In aller seiner Tragweite tritt hier der Sinn und das Wesen der Richtung am klarsten zutage, ohne Verbrämung mit rein literarischen Beigaben. Auch drängen sich rein künstlerische Fragen, z. B. solche des Kolorismus oder der Kompositionstechnik, nicht dermaßen vor, daß sie unser Interesse von der Hauptsache, die der Prae-Raphaelitismus will, ableiten.

Aber auch äußerlich genommen, sind die Prinzipien des Prae-Raphaelitismus bei Millais am besten aufgehoben gewesen. So wollte man doch alles genau malen wie man es vor Augen sehe. Hunt hatte ja behauptet, „unser reiches Maß an Wissen, sowie die mehr aufs Exakte gerichtete Haltung des modernen Verstandes, verlangt gebieterisch ein größeres Maß der Naturtreue.“ Aber selbstverständlich sollte dieser Naturalismus nicht zum Realismus, die Ehrfurcht vor der Natur nicht zum unterschiedslosen Götzendienst vor jedem Grashalm oder jedem Flaumhaar getrieben werden. Nun, diesen Naturalismus hat wiederum Millais vor allen am besten bewältigt, wie namentlich die verschiedenen Landschaften auf seinen Bildern beweisen.

Aber Millais hatte von Natur aus ein etwas weichliches, süßliches Ideal. Daß ihm alles Technische so leicht fiel, daß er ein halbes Wunderkind und ein Glücksknabe war, hat sicherlich nicht dazu beigetragen, eine etwaige Sehnsucht nach herberer Größe zu entwickeln. Sein „Cymon und Iphigenia“, das Hunts Lob merkwürdigerweise erregte, zeigt, wessen Geistes Kind Millais war. Noch wichtiger aber ist eine Äußerung, die wir von ihm selber haben. „Erst seit Watteau und Gainsborough“, meint er „ist der Frau ihre richtige Stellung in der Kunst zugewiesen worden. Die Holländer hegten keine eigentliche Liebe für die Frau, und die Italiener waren ebenso schlimm. Die Frauenbilder von Tiziano Vecelli, Raffaello Santi, Rembrandt van Rijn, Van Dijk und Velasquez sind ja wundervoll, rein als Kunstwerk genommen; *aber wer möchte solche Frauen küssen?* Es mußten Watteau, Gainsborough und Reynolds auf den Plan treten, um uns zu zeigen, wie man der Frau gerecht werden und ihre Süße im Bild widerspiegeln könne“.

Eine derartige nebenbei getane Äußerung verrät mehr vom wesentlichen Temperament als stundenlange theoretische Diskussionen, in denen der Sprecher nur allzu gern mit seinem Geist Fangball spielt und sein wahres Gefühl unterdrückt.

Den Zug, der damit angedeutet wird, bemerken wir schon wieder in den weiteren praeraphaelitischen Bildern Millais'. Bei dem „Woodman's Daughter“, nach Patmores Gedicht, verzeiht man ihn noch gern, weil wahrlich Kinder „reizend“ zu malen niemanden beleidigen kann. Aber bei dem „Huguenot“ und dem „Royalist“ hat man schon das Gefühl, trotz der großen Qualitäten dieser Bilder, daß dem Künstler das „hübsche Mädchen-gesicht“ doch die Hauptsache war. Wir wissen ja auch, daß er sich besonders bemühte, ein nach landesüblichem Urteil „schönes“ Modell zu finden. Es fehlt das Naive, der Wunsch, sein Werk schlicht und ehrlich, ohne irgendwelche captatio benevolentiae, dem Beschauer vorzuführen. Und wir fangen an, dem Manne, welcher gesuchte Lieblichkeit der ungesuchten Herbheit vorzieht, die wahre Größe nicht mehr zuzutrauen. Im „Child of the Regiment“, und dem „Vale of Rest“ (Tal des Friedens) tritt die pointierte Idee bereits wieder bedenklich vor. Damit hatte ja der Prae-Raphaelismus brechen wollen, mit der selbstgefälligen Art, alles auf eine Pointe, sei sie ernst oder komisch, spitzen zu wollen. Aber es sind das immerhin noch gute Bilder, gut besonders auch noch der, einigermaßen Watts vorahnende, „Knight errant“ (Der fahrende Ritter — Rüdiger befreit Angelika ?) — vornehmlich weil sie alle auf eine bestimmte Sache so starkes Gewicht legen und darin so glücklich sind, — nämlich auf den Gesichtsausdruck. Neuerdings sind wir ja leider darüber belehrt worden, daß das ganz etwas Nebensächliches sei.

Über die Verflachung Millaischer Kunst in späteren Jahren habe ich mich hier nicht zu verbreiten: sie ist ja auch bekannt genug. Ihm ging es wie manchem anderen; die Popularität, die Akademie hat ihn verdorben. Nach der Akademie sehnte er sich aber von allem Anfang an. Wenn er, wie es heißt, sie mit dem Prae-Raphaelismus zu erobern trachtete, so kann man kaum glauben, daß er so kurzsichtig gewesen wäre, hiermit auf Erfolg zu rechnen. Innerhalb eines halben Dutzend Jahren hat er den Prae-Raphaelismus dann, zwar allmählich aber doch völlig abgestreift, nachdem er außerordentliches Mitglied der Akademie geworden war. Diese außerordentliche Mitgliedschaft war ihm bereits 1850 zugedacht, aber wegen seiner Jugend vorenthalten worden. Bald drohte er aber, nicht mehr in der Akademie auszustellen, wenn ihm die wohlverworbene Ehre nun nicht zuteil werden würde. So hat er sich eigentlich in etwas die Wahl zum außer-

ordentlichen Mitglied erzwungen. Aber anderseits gab es auch viele Mitglieder, die ihn hereinwählen wollten, um ihn lahmzulegen. Sie fürchteten und haßten den Prae-Raphaelitismus, der mächtig zu werden drohte. Indem sie ein Hauptglied zu sich gesellten, wollten sie ihn lebensunfähig machen. Mit klugem Blick erkannten sie, daß Millais wohl der Gefügigste sein würde, der ihrem eigenen Geschmack am nächsten stünde. So fiel auf ihn die Wahl. Sie erfolgte am 7. November 1853.

Tags darauf schrieb Rossetti an William Allingham: „Wie ich höre ist Millais gestern abend in die Akademie aufgenommen worden: so hat sich nun die ganze Tafelrunde aufgelöst. Woolner in Australien, Collinson im Mönchsorden, Hunt in Palästina, Millais in der Akademie!“

IX

Der neue Prae-Raphaelitismus ersteigt als Phönix der Asche des alten

Der Prae-Raphaelitismus ist tot! Es lebe der Prae-Raphaelitismus!

Wir haben uns jetzt mit des Wortes zweiter Bedeutung zu beschäftigen, zugleich der Bedeutung, die die allgemeinste Verbreitung erzielt hat und die nur eine andere Fassung für die Worte „das Lebenswerk Dante Gabriel Rossettis“ darstellt.

Wie wichtig die Rolle Rossettis bei der ursprünglichen Phase des Prae-Raphaelitismus war, indem es überhaupt erst sein Enthusiasmus war, der das Theoretisieren und Planen zu einer „Bewegung“ werden ließ, haben wir bereits gesehen. Desto mehr müssen wir uns stets erinnern, daß Rossetti im Grunde genommen nie ein rechtes, echtes und überzeugtes Mitglied der Strömung gewesen war. Wenn er sich später selbst in diesem Sinn ausgesprochen hat, so ist das noch gar nicht einmal so wichtig, wenngleich seine Worte bestimmt genug klingen. Im Jahr 1880 äußerte er sich Herrn Caine gegenüber: „Was all das Geschwätz über Prae-Raphaelitismus anbelangt, bekenne ich Ihnen offen, daß ich dessen herzlich überdrüssig bin und schon längst war. Warum sollen wir nun in alle Ewigkeit über die eiteln Traumge-

sichter von einem halben Dutzend Knaben reden? Was Sie die Bewegung nennen war schon ernst genug, aber das Zusammenrotten unter dem Banner war nur ein Scherz.“ Viel ausschlaggebender ist es, daß er seinerzeit ja selbst immer von anderen Idealen sprach. Er wollte die Gruppe „frühchristlich“ nennen, und die zwei Hauptbilder dieser Periode, die Rossetti geschaffen hat, näherten sich eigentlich mehr der Kunst Ford Madox Browns, als den Prinzipien des Prae-Raphaelitismus. Hunt, der Theoretiker und Verfechter der Prinzipien, hielt schon anfangs eine Diskussion mit Rossetti, in deren Verlauf er herausfühlte, wie wenig sie eigentlich im Innersten gemein hatten. Er vertrat die Wichtigkeit von eingehenden exakten (naturwissenschaftlichen wie geometrischen, perspektivischen, endlich auch historischen) Studien. „Aber Rossetti,“ sagt er, „verachtete alle solche Untersuchungen. Was käme darauf an, meinte er, ob die Erde sich um die Sonne bewege, oder die Sonne die Erde umkreise! An den Fragen über den primitiven Menschen und dessen Ursprung überhaupt hatte er nicht das geringste Interesse. Das führte auch zur Kundgebung seiner Ansicht über den Wert der Beobachtung des Zeitkostüms, der verschiedenen Typen und Menschenrassen, der klimatischen Eigenheiten mit ihren Wirkungen. Alles das sei durchaus von keinem Belang für das Werk eines Malers, und seinem Urteil nach wäre die Befolgung einer orientalischen Inszenen für biblische Vorwürfe geradezu dazu angetan, die dichterische Eigenart der Komposition zu zerstören. Um das zu belegen zog er Horace Vernets Bibelbilder, die in den Orient versetzt sind, z. B. „Rebekka und Eleazar am Brunnen“ und einige andere, herbei.“ Darauf konnte ihm Hunt allerdings nur entgegnen, daß Vernet der göttliche Funke fehle; deshalb sei sein Werk minderwertig und nicht infolge des orientalischen Charakters. Es war ein *argumentum ad hominem* für Hunt, da er sich ja selbst das Malen von biblischen Bildern in Palästina zur Lebensaufgabe gestellt hatte.

Wenn man nun fragt, warum zu den vielen Anomalien, die diese ganze Künstlergeschichte aufweist, schließlich noch jene hinzutritt, daß der Name Prae-Raphaelismus im späteren Volksbewußtsein am engsten mit demjenigen Künstler verknüpft worden ist, der ausgerechnet am wenigsten überzeugter Prae-Raphaelit war und noch dazu es ausgesprochenermaßen nicht sein wollte, so läßt sich auch das mit ziemlicher Gewißheit erklären.

Der „Hauptschuldige“ hieran ist zweifellos Ruskin gewesen. Wir haben schon gehört, daß Ruskin plötzlich als Kämpfe für die Prae-Raphaeliten auftrat. Damals hat er bereits großes Ansehen genossen und sein Einspringen machte nicht geringes Aufsehen. Dem Rossetti trat er anfänglich gerade unter der Flagge des Prae-Raphaelitismus nahe. Wenn er für ihn eine Lanze brach, so mußte es den Weiterstehenden zum mindesten so erscheinen, als ob die Lanze für die neue Schule gebrochen sei. Ruskin lernte aber bald von der ganzen Gruppe dieser Künstler Rossetti allein schätzen. Er wird nicht so blind gewesen sein, nicht erkannt zu haben, daß Rossetti sich, und daß er selbst sich mit ihm, völlig gewandelt hatte. Er hatte nun aber einmal den Prae-Raphaelitismus verteidigt, und es ist als natürliches Gefühl sehr erklärlich, wenn er den Gedanken nicht aufkommen lassen wollte, er habe nichts mehr für den Prae-Raphaelitismus übrig, womit er doch bekannt hätte, sich einstens in seinem Urteil verrannt zu haben.

Nun war aber Rossetti der einzige, für den er noch unter dieser Marke streiten konnte. Hunt schied aus, weil er nach Syrien auf zwei und ein halb Jahre ging und bei seiner Rückkehr eigentlich mit der Begründung seiner Karriere von neuem anfangen mußte. Im Fall Millais traten persönliche Verhältnisse dazwischen. Ruskin war durch die Umstände, besonders auch durch die Reden seiner Eltern und der Eltern einer entfernten Verwandten veranlaßt worden, diese Verwandte zu heiraten, obwohl es eigentlich gegen seinen Willen und seine Überzeugung war. Die Eheleute lebten ziemlich fremd nebeneinander her. In dem Hause verkehrten viele Literaten und Künstler, darunter auch unsere Gruppe, besonders Millais, der einen großen Eindruck auf die junge Frau Ruskin machte. Nach sechsjähriger Ehe verließ sie eines Tages plötzlich ihren Mann und kehrte ins Elternhaus zurück. Die Scheidung wurde sofort eingeleitet und bald rechtskräftig ausgesprochen. Ein Jahr lang mied Millais die Geschiedene: dann wurde sie seine Frau. Es ist begreiflich, daß Ruskin nicht den Wunsch hatte, sich fernerhin öffentlich mit dem Verfechten Millaisscher Kunst zu befassen. Wie gesagt also, blieb für Ruskin aus dem ganzen Kreis der ursprünglichen Prae-Raphaeliten einzig und allein noch Rossetti übrig.

Nachdem Hunt von seiner Orientreise zurückgekehrt war, und sich nach seinen früheren Kameraden umgesehen hatte,

erstaunte er nicht wenig über den Umschwung, der mit Rossetti vorgegangen war. „Er hat seine ganze Philosophie vertauscht,“ meinte er, „aus dem Stoiker ist ein Epikuräer geworden! Aus dem asketischen frühchristlichen Maler ist ein Verkünder der sinnlichen Schönheit, ein Schwelger in der Pracht des Leibes geworden!“

Die Ursache dieser Wandlung ist genau mit Namen zu nennen, und sie heißt Elizabeth Eleanor Siddal.

X

Eleanor Elisabeth Siddal und Dante Gabriel Rossetti

Die Erzählung von dem ersten Auftauchen dieser Frau in dem Kreis unserer Künstlergruppe steht in allen Büchern, und wir können sie aus irgendeiner der vielen Biographien, die sich mit der praeraphaelitischen Schule abgeben, schöpfen. „Eines schönen Tags saßen Rossetti und ich in meinem Atelier,“ erzählt Hunt, „als Walther Deverell hereinplautzte. Er saß erst wenige Minuten und führte seinerseits die Unterhaltung ziemlich geistesabwesend, als er aufsprang, wirklich sprang, hin und her lief, ja beinahe tanzte, bis er plötzlich inne hielt und flüsterte: ‚Ihr Kerls ahnt gar nicht, welch unglaublich schönes Geschöpf ich heute gefunden habe. Himmel, noch einmal! Sie ist wie eine Königin, wunderbar hoch gewachsen, mit einer entzückenden Figur, einem prächtigen Hals und einem zart und vollkommen modellierten Gesicht. Wie die Flächen sich von den Schläfe über die Wangen verbreiten. Es ist ganz wie bei einer Göttin des Pheidias. Aber wartet noch: ich bin nicht fertig: sie hat graue Augen und blendendes kupferfarbenes Haar, das in eigenem, gleißendem Glanz glitzert, wenn sie es schüttelt. Und nun ratet mal! Wo glaubt ihr wohl, daß ich diesem Ausbund von Schönheit begegnet bin. Im Arbeitszimmer einer Putzmacherin, wie ich mit meiner Mutter einkaufen ging. Während meine Mutter sich in Versuchung führen ließ, hatte ich keine Unterhaltung, und so lugte ich über die Gardine einer Glastür, die sich hinten im Laden befand, und da gewahrte ich dieses Juwel. Ich bewegte meine Mutter dazu, dieses fabelhafte Geschöpf dazu zu bringen,

Rossetti. Proserpina.

mir für die Viola in meinem Bild „Was ihr wollt“ zu sitzen, und heut' hab' ich versucht, sie zu malen. Aber zunächst hab' ich's mal tüchtig verpatzt. Morgen kommt sie wieder. Ihr beiden solltet mal herüberkommen, sie euch anzusehen. Sie ist ein wirkliches Wunder, kann ich euch sagen. Während ihre Verwandten nämlich natürlich ganz biedere Leuten sind, benimmt sie sich wie eine feine Dame, nur vermöge ihres ruhigen Verstandes, ohne alle Ziererei, und sie weiß sich sehr wohl Achtung zu verschaffen.“

Hunt konnte zuerst nicht, aber Rossetti folgte sogleich dieser Aufforderung. Die Frau machte den nämlichen gewaltigen Eindruck auf ihn: aber es war zunächst nur ein rein malerischer. Rossettis Bruder sagt, es dauerte geraume Zeit bis er sich eigentlich in sie verliebte. Fürs erste wollte ein jeder unserer Künstler sie zum Modell haben, und sie saß ihnen allen. Für Millais „Ophelia“ saß oder vielmehr lag sie sogar im Wasser. Bald aber wurde sie künstlerisches Eigentum Rossettis, um nach sieben langen Jahren endlich auch menschlich sein eigen zu werden.

Von allen den merkwürdigen und bedeutenden Menschen, deren dies Buch Erwähnung tut, war diese Frau vielleicht der merkwürdigste.

Elizabeth Siddal war die Tochter eines schlichten Messerschmiedes aus Sheffield. Ihre Schulbildung war von der einfachsten Art, und sie war nur Putzmachergehilfin, als sie in den Kreis, den wir hier betrachten, trat; doch gab sie sich in Sprache und Schrift keine Blößen. Sie war graziös, sagt der Bruder Rossettis von ihr aus, völlig eine Dame und wußte sich in der guten Gesellschaft zu benehmen. Er charakterisiert sie noch näher, in einer Weise, die sich vielfach mit dem, was Deverell gesagt hatte, deckt. „Sie besaß einen ungewöhnlich hohen Grad von Schönheit mit einer Haltung halb würdevoll halb hold. Dabei zeigte sich etwas von einem Gefühl, das noch einen Schritt über scheuen Selbstrespekt hinausging und geringschätzender Zurückhaltung nahekam. Hochgewachsen, schlank gebaut, mit einem langen Schwanenhals, besaß sie regelmäßige und ziemlich ungewöhnliche Züge, blaue, ins Grünliche herüberschimmernde nicht blitzende Augen, schwere volle Augenlider, einen prachtvollen Teint und eine blendende Fülle von kupfergoldenem Haar. Ihre Stimme war tief und klar, aber mit einem Hang zum Zischen, der sie ein wenig verunstaltete. Ihr Charakter war durch-

aus nicht gewöhnlich, — überhaupt nicht leicht verständlich, und er lag gar nicht auf der Oberfläche zur Schau. So oft ich mich auch in ihrer Gesellschaft befand — und das war gar nicht einmal so oft als man wohl glauben möchte — besinne ich mich nicht auf ein einziges Wort, das sie gesagt hätte mit Bezug auf ihr eigenes Wesen oder auf die tieferen Gedanken, die sie bewegten. Wenn sie sprach, so war es immer nur ‚badinage‘ — der Ton blieb sarkastisch, der Inhalt ohne Belang. Es war die Rede eines Menschen, der sich bemüht, die Unterhaltung abzulenken und alles auf dem Standpunkt ruhen zu lassen, auf dem es sich schon vordem befunden hatte. Hin und wieder machte sie wohl eine treffende Bemerkung, die einen kurzen Lichtstrahl auswerfen konnte, einen aber doch nicht weit führte. Sie war nicht etwa verdrossen, noch weniger skandalsüchtig, auch nicht oberflächlich und leichtsinnig in ihrer Rede: aber es war, als ob sie dächte: „Meine Gedanken und meine Gefühle sind mein Eigentum, und kein Außenstehender hat irgendwelche Berechtigung, sich darum zu kümmern.“

Augenscheinlich muß sie vor allem ein verfeinertes Taktgefühl besessen haben, was sie daran verhinderte, ihr Schweigen zu brechen wenn die Umstände ihr ein Mitreden nicht gestatteten, und das ihr vor allem ermöglichte, ihr Schifflein sicher durch schwierige, über ihre angelernten Kräfte reichende Gewässer, zu steuern. Dieser Umstand, daß sie, aus entschieden niederen Sphären in eine geistig und gesellschaftlich sehr hohe ganz plötzlich versetzt, sich tadellos zu halten verstand, stempelt sie schon zur ungewöhnlichen Frau. Das bildet auch den Grundton des exaltierten Lobes, das ihr der berühmte Dichter Algernon Swinburne spendet, zwischen dessen Zeilen man deutlich liest, daß es für Leute gemeint ist, die etwa geneigt wären in Elizabeth Siddal, die Putzmacherin oder gar das Modell zu suchen. Er sagt: „Es wäre unmöglich, daß selbst der giftige Haß, die allzerstörende Gemeinheit eines Iago es sich nur im Traum hätte einfallen lassen können, das Gedächtnis jener unvergleichlichen Dame mit einem Verdacht zu besudeln, deren Mädchennamen Siddal hieß, und die dann Frau Rossetti wurde. Einem wenigstens, der sie besser kannte als die meisten unter den Freunden ihres Mannes, ist die Erinnerung an jene wunderbaren Gaben des Geistes und des Körpers, — ihre unvergleichliche Grazie, ihren Liebreiz, Mut, Bultersinn, Geist, Humor, Heroismus und ihre Süße — zu teuer,

als daß er sie durch einen Versuch, sie auszumalen, profanieren könnte. Nicht das ärgste Scheusal hätte auf den Einfall, sie verunglimpfen zu wollen, verfallen können.“

Nicht weniger als dieser schwärmte Ruskin für sie, und Miß Siddal, die er mit dem Namen von einer der Hauptgestalten Tennysons, „Ida“, bedachte, war sicherlich eines der stärksten Bande, die ihn an Rossetti fesselten.

Aber noch weit mehr, als sich einer höheren Sphäre anpassen, konnte diese Frau. Nachdem Rossetti sie immer und immer wieder zeichnete und malte — ganze Schubladen voll „Guggum“-bilder stellte er her — brachte er ihr selbst das Zeichnen und Malen bei. Sie hat ein vorzügliches Selbstbildnis geschaffen, ferner viele Aquarelle, die ausgestellt und verkauft, Zeichnungen, die veröffentlicht wurden. Zweifellos war ihre Kunst ein Ableger von Rossettis eigener. Zweifellos merkte man ihr den Mangel an eigentlicher Schulung in der Jugend an, und doch stehen ihre Werke weit über dem Maß des Dilettantenhaften. Unbegreiflich aber erscheinen mir ihre Dichtungen, die nicht etwa im Rossettischen Geist, sondern völlig eigenartig sind. In ihnen gibt sich eine Tiefe des Seelenlebens kund, nach der W. Rossetti, wie wir eben sahen, in Elizabeth Siddals täglichem Verkehr vergeblich suchte, weil dieser Verkehr sie eben nur ahnen ließ ohne sie zu offenbaren. Über ihren Gedichten liegt eine breite endlose Schwermut, die nicht den leisesten Klang von theatralischem Weltschmerz an sich hat. Er rückt sie in eine Ferne aus der Alltagswelt heraus und hilft ihr zu Gedichten, von denen man es nicht faßt, wie sie dem doch im letzten Grunde nur dürftig gebildeten Mädchen kommen konnten. Die Reflexion liegt ihr fern. Sie sieht sich lebendig in Gestalten projiziert, die in poetischen, malerischen Handlungen den Streit zwischen ihrer freien Seele und ihrem gebrechlichen Körper symbolisieren. Das wunderbare Gedicht, das sie sich selbst als eine Art Epithalamion schuf, wird stets als eins der seltensten Juwelen in der englischen Dichtkunst betrachtet werden müssen. Es ist wahr empfunden, von weihevoller Würde und Schönheit, noch ungewöhnlicher als schön, und noch erstaunlicher als ungewöhnlich, wenn man sich in die Wirklichkeit zurückruft und sich daran erinnert, daß ein einfaches Bürgermädchen, das ohne den günstigen Zufall vielleicht als Putzmacherin groß geworden und gestorben wäre, es geschaffen hat. Zwischen den Zeilen liest man ein Aufatmen, einen elemen-

taren Aufschrei über die endliche Auslösung einer jahrelangen Spannung. Nach langem, elendem Warten ist sie mit dem angebeteten Geliebten vereint. Aber sie weiß, daß dieses Glück das letzte Aufleuchten vor dem Untergang ist. Und in ihren Versen reiht sich, statt des lauten Jubels, statt der wohlbestellten Freude, ein Todesbild an das andere. In ihrem Verlangen nach ewiger Ruhe ist die Heirat der erste große Schritt, und sie weiß, daß der endgültige, der letzte, der es ihr gewähren wird, sich in das Nichts zu bergen, nicht lang mehr verschoben werden kann. In diesem Geist dichtet sie sich ein Hochzeitslied.

Wie wunderbar ergreifend auch ist das Gedicht „Worn out“, das sie noch als Mädchen schrieb:

Thy strong arms are around me, love,
My head is on thy breast:
Though words of comfort come from thee,
My soul is not at rest:

For I am but a startled thing,
Nor can I ever be
Aught save a bird whose broken wing
Must fly away from thee.

I cannot give to thee the love
I gave so long ago —
The love that turned and struck me down
Amid the blinding snow.

I can but give a sinking heart
And weary eyes of pain,
A faded mouth that cannot smile
And may not laugh again.

Yet keep thine arms around me, love,
Until I drop to sleep:
Then leave me — saying no good-bye,
Lest I might fall and weep.

Welcher Dichter könnte ihr Los erschütternder besungen haben, als es in dieser ihrer eigenen Apostrophe an den Geliebten geschieht!

Die schwere Schicksalshand hatte sich auf ihr Leben in Gestalt einer schleichenden Krankheit gelegt. Sie hatte wohl den Schwindsuchts habitus; immerhin, schon wie er sich deutlich zu

erkennen gab, bezeugte der Arzt, daß sich ihre Lungen noch recht gesund befunden hätten. Es war eine allgemeinere Verschwendung der hehrsten Lebenskraft, die sie aufzehrte. Den ungeheuren Anforderungen, die diese plötzliche Erhebung an die Seite eines solchen Mannes wie Rossetti an ihre Lebensgeister stellte, und auf die sie alle einging — der Lawine von gedanklichen und gemütlichen Eindrücken, die sich auf sie herabstürzte, konnte sie nicht widerstehen. Es war, wie sie sagte, „die große Liebe, die sich wandte, um mich zu Boden zu schlagen“, welche sie langsam aufgerieben hat. Es war eine Überspannung des Geistes, und der Seele, die den Körper allmählich auflöste.

Ruskin zeigte sich ihr gegenüber im schönsten Lichte. Er verehrte sie eigentlich viel mehr als den Rossetti, mit dem er sich gewöhnlich in aller Freundschaft rieb, mit dem es aber doch auch hin und wieder wirkliche leichte Verstimmungen gab, die in letzter Linie auf den Gegensatz zwischen Schöpfer und Kritiker zurückzuführen sind. Zwischen „Ida“ und Ruskin gab es nie etwas Derartiges, und sie war sein Trost, wenn ihn an Rossetti etwas gekränkt hatte. Ihre künstlerischen Arbeiten schätzte er manchmal höher als die seinigen ein. Und als er sah, daß Geld not tat, um ihr, wenn möglich, die Gesundheit zu retten, und zwar mehr Geld als Rossetti, der damals noch nicht viel verdiente, liefern konnte, sprang er mit ungewöhnlichem Zartgefühl ein. Er setzte ein Abkommen auf, wonach er sich verpflichtete, sämtliche Zeichnungen der Miß Siddal und ihre sonstigen künstlerischen Arbeiten gegen angemessene Preise zu erwerben. Er sicherte ihr nur das Einkommen: konnte sie dagegen, oder Rossetti für sie, etwas zu günstigeren Bedingungen veräußern, so waren sie frei, dieses zu tun, und waren nicht durch das Abkommen gezwungen, es Ruskin zu überlassen. Durch diese Mittel war es Rossetti ermöglicht, Miß Siddal an die Riviera und noch sonst auf Reisen zu schicken. Das alles hat ihr aber nichts mehr nutzen können. Nachdem es dann mit ihrer Gesundheit so schlecht bestellt war, daß alles Liefern von Arbeiten ihrerseits problematisch war, befreite die Kranke ihren Freund Ruskin, ganz gegen seinen Willen, von seinen eingegangenen Verpflichtungen.

Ich habe mich nicht ohne Zweck bei der Krankheit der Miß Siddal aufgehalten, obwohl in diesem Buch das Werden und Wesen des Prae-Raphaelitismus eher als die eingehende Dar-

stellung der Lebensschicksale einzelner Künstler, geschweige denn der Frau eines dieser Künstler, geboten werden soll. Was Rossetti geworden ist nach dem Zusammenbruch des Prae-Raphaelitismus ist er durch diese Frau geworden, nicht so sehr durch ein eigenes Eingreifen ihrerseits, als dadurch, daß sich ihm in ihr ein künstlerisches und menschliches Ideal offenbarte, das ihn ganz ausfüllte. *Wie* es ihn ausfüllte, darauf hatte zweifellos diese Krankheit einen großen Einfluß geübt. William Rossetti schreibt von Dante „obwohl er nichts vom Puritaner an sich hatte, weder in Gesinnung, Betragen noch Unterhaltung, hatte er nie irgendwelche Liebschaften, Liaisons und Intrigen in seiner Jugend gehabt.“ Auch Hunt erzählt von den sämtlichen jungen Künstlern, daß sie reine junge Menschen waren. Dafür, daß dies bei Rossetti auch fernerhin blieb, daß er nicht frivol oder gar ausschweifend wurde, dafür sorgte der lähmende Druck, den der ständige Schrecken vor der Krankheit seiner Geliebten auf seine Seele ausgeübt haben muß. Denn das ist der Kern, der Ausgangspunkt Rossettischer Kunst, und wer sie nicht in diesem Sinne betrachtet, mißachtet ihn und betrügt sich selbst. Bei allem satten Schönheitsgefühl ist sie sinnensfroh, aber nicht sinnlich.

Man kann den Einfluß nicht nach Kilogrammen und Metern messen. Wir haben ein jeder von uns es an sich selbst erlebt, wie eine Ursache, die sich räumlich in unserem Leben nicht breitgemacht hat, ausschlaggebend gewesen ist für den Rest unserer Tage. Ein Buch berührt, vielleicht noch dazu nur nebenher, eine Frage, die das menschliche Verhalten in irgendeiner Angelegenheit bespricht. In dem Augenblick, da wir diese Stelle lesen, sind wir zufälligerweise besonders empfindlich dem Gesagten gegenüber, besonders empfänglich für die gegebene Weisung. Auf diese Art ist mancher für seine Zukunft in ganz bestimmte Gleise gelenkt worden, und er verhält sich danach, lange nachdem der erste Anstoß aus seinem Bewußtsein geschwunden ist. Er folgt wieder und immer wieder der Beeinflussung, ohne nur ein einzigesmal sich darauf zu berufen.

Daß Rossetti Schubladen voll Zeichnungen nach Elisabeth Eleanor Siddal machte, würde nicht gerade die Größe des Einflusses, den sie auf ihn ausübte, bestätigen. Ebenso wenig führt der Umstand, daß es nur wenige Gemälde seiner Hand gibt für die sie direkt gegessen hat, irgendwelchen Beweis gegen die Größe dieses Einflusses. Einen viel aufklärenderen Einblick

in diese Frage gibt schon ein schöner Brief, den Ruskin im Jahre 1860 an Rossetti schrieb, und in dem er in einem Postskriptum sagt: „Ich habe gestern alle Ihre Skizzenbücher durchgesehen. Ich meine, es müßte Ida“ (Elis. Siddal) „sehr glücklich machen, wenn sie gewahrt, wie viel schöner, vollkommener und inniger Sie zeichnen, wenn Sie *sie* zeichnen, als wenn sie irgendjemand anderen zeichnen. Bloß wenn Sie *sie* ansehen, sind Sie schon von allen Ihren schlimmsten Fehlern geheilt.“

Wie gesagt, körperlich, als Modell, spielt Rossettis Frau in seiner Kunst (d. h. in den bekannten, vollendeten Ölgemälden) keine sehr auffallende Rolle. Nach ihrem Tod hat er verschiedene andere berühmte Schönheiten sogar öfters gemalt als er Elisabeth Siddal malte. Aber das hat nichts zu bedeuten. Während er für sie und in ihr lebte, schuf er sich einen neuen Stil, eine gewaltige Schönheitsoffenbarung, zu der das Leben mit ihr ihm den Schlüssel gegeben hatte. Er war zu einem neueren Meister der weiblichen Halbfiguren geworden, und an dieser seiner Kunstform hat niemand später gerüttelt. Spätere Modelle haben sie bloß mit Abweichungen in kleinen Einzelheiten ausgefüllt, ganz unwichtige andere Gesichtszüge an die Stelle der alten gesetzt. Die künstlerische Idee, die dem Ganzen Leben und Seele verleiht, ist stets jene alte geblieben, die auf das Mädchen, das seine Frau wurde, zurückgeht.

Die verschwenderische Pracht an Schönheit des Leibes, die er in dem wundervollem Haar, der stolzen Gestalt, den roten Lippen und dem blühenden Teint von Elizabeth Siddal fand war es, was Rossetti ganz von seinen früheren Idealen abgebracht hatte, wie schon Hunt bei seiner Rückkehr erkannt hatte. Aus dem herben Maler, der das fast zu sehr durchgeistigte, in der Formensprache beinahe Gesucht-Herbe liebte, der auch in Stofffragen sich in verwickelte Gedankengänge einließ, war ein Künstler geworden, der alles andere hintenansetzte gegenüber dem Wunsch, reine Frauenschönheit zu verkünden. Sein Ideal war nichts weniger als konventionell oder dem gesellschaftlichen Durchschnitt angepaßt. Es war von ungeheurer Kraft, zum Lebensgenuß tüchtig, mit allen den Reizen ausgestattet, die die reichste Sinnenpracht entfalten konnte. Um es verwirklichen zu können, mußte er vor allem sich auf den Grundpfeiler der Malerei stürzen, dessen Wichtigkeit der Prae-Raphaelismus von Hunt, von Millais sowie von Rossetti in seiner ersten Periode gar nicht

hervorgehoben hatte. Am 15. Mai 1854 schrieb aber Rossetti in einem Brief an Herrn M'Cracken: „Ich halte dafür, daß die *Farbe* eine unerläßliche Vorbedingung der allerhöchsten Kunst ist, und daß kein Bild diese Stufe ohne die Farbe erklimmen kann; während viele Bilder schon dadurch, daß sie sie besitzen, — zum Beispiel die Werke Tiziano Vecellis — ganz bestimmt in diese höchste Klasse, wenn auch nicht auf den höchsten Grad dieser Klasse, hinaufgehoben werden, obwohl sie andere große Eigenschaften nur in recht begrenzten Maßen an sich haben. Wohl das einzige Beispiel einer Ausnahme, das ich ihnen möglicherweise zugestehen könnte, bildet das Werk Hogarths, dem ich nie wagen würde, einen anderen als den allerhöchsten Platz zuzuweisen, wenngleich die Farbe nicht ein besonders hervorstechendes Merkmal an ihm ist. Ich muß jedoch hinzufügen, daß Hogarths Farbe mir selten anders als gefällig erscheint, und ich aus mir selbst heraus ihn fast einen Koloristen nennen würde, wenn er auch nicht eigentlich auf die Farbe ausgeht. Andererseits gibt es Künstler, die es mir unmöglich machen, sie ganz und voll zu genießen, lediglich wegen ihrer schlechten Farbe, obwohl ihre Werke genug an anderen guten Eigenschaften besitzen. Zum Beispiel Wilkie oder Delaroche (in beinahe allen seinen Werken, obwohl das „Hemicycle“ prächtig in der Farbe ist). Zu jeder Zeit würde ich eine wirklich gute Reproduktion nach Wilkie dem Originalgemälde vorziehen, — aber er steht natürlich in keiner Hinsicht innerhalb nennenswerter Weite von Hogarth. Die Farbe gibt dem Bild seine Physiognomie, und, wie die Form der menschlichen Stirn, kann sie nicht vollkommen schön sein, ohne zugleich den Nachweis von Güte und Größe geführt zu haben. Andere Eigenschaften sind wie Nebenglieder des Bildes: die Farbe ist aber die Seele seiner Lebenskraft, an der wir es erkennen und beim ersten Anblick lieben lernen.“

Dieser Ausbau des Kolorismus ist dasjenige, was der Kunst Rossettis ihr eigenartiges, wunderbares Gepräge verleiht. Es ist eine Farbenfreude, die noch über derjenigen der venezianischen Kunst steht, und dem Geist, wenn auch nicht dem Gefühl nach, derjenigen Böcklins entspricht. Denn bei den Venezianern hat die Farbe noch sozusagen einen realen Boden. Sie bildet nichts anderes als eine kaum merkliche Steigerung der Intensität des Sonnenlichtes, wie es sich in der dicken feuchten Lagunenluft tatsächlich bricht. Bei Rossetti aber handelt es

sich um eine rein persönliche Schöpfung, gewissermaßen aus dem Nichts heraus. Hier sucht ein Künstler aus eigenem Antrieb nach Farbe um der Farbe willen. Beim Karnat, bei den Augen, den Haaren, der Kleidung ist alles farblich zu einem übernatürlichen Akkord gesteigert, sowohl in der Aquarell- wie in der Öltechnik. Diese Hinneigung erklärt es auch, warum das Beiwerk, das Stilleben in der Kunst Rossettis, die im übrigen doch eine wesentlich psychologische ist, einen so breiten Raum einnimmt, sowie anderseits warum eben dieses Beiwerk nie langweilig wirkt. Manchmal sprüht und funkelt es auf den Bildern unseres Künstlers als ob er mit Smaragden, Rubinen, Türkisen und Diamanten gemalt hätte, oder als ob wir statt eines Gemäldes auf Leinwand ein altes, farbensattes Münsterfenster vor uns hätten, durch das die glühenden Strahlen der hochsommerlichen Abendsonne fallen. Wenn er darüber das Hell-dunkel und die Luftperspektive vernachlässigt, so ist das natürlich wohlerwogener Wille, nicht etwa unabsichtliche Nachlässigkeit. Denn selbstverständlich bricht die Luft die Leuchtkraft der Farbe. Hier heißt es eben, man kann nicht zweien Herren dienen. Er geizt nicht nach der fein abgestimmten Harmonie, sondern nach dem volltönenden, wie aus prächtigen tiefen Orgeltönen zusammengestimmten Akkord. Und gegenüber seinem Hauptzweck bedeutet auch die Form nicht das, was sie in einer wesentlich unkoloristischeren Kunst bedeutet. Wie bei der Radierung z. B., jener stilisierten Konvention der Linie, spielt auch in Rossettis Gemälden die Reinheit der Zeichnung nicht die Hauptrolle. Sie ist sogar insoweit eine Nebensache, daß gelegentlich ein deutlicher Zeichnungsmangel der Stilgröße des Werkes überhaupt keinen Abbruch tut. Man muß eben nie vergessen, daß man in dem Kunstwerke suchen muß, das was der Künstler hineingelegt hat. Wer einen Meister wie Rossetti oder Goya nach seiner Zeichnung beurteilen will, verrät ungefähr so viel Verständnis wie einer, der zu einer Wertschätzung Shaksperes auf Grund des Studiums seiner Prosodie gelangen wollte.

Neben dieser Pracht der Farbe ist Pracht der Auffassung der Grundton Rossettischer Kunst. Seine dichterische Phantasie schwelgt im Ganzen, seine romantische Ader führt ihn jenseits der Grenze, wo menschliche Unvollkommenheit und menschliche Schwäche dem freien Willen noch Schranken stellen. Es ist keine Alltags- nicht einmal eine Wirklichkeitskunst, die er seinen

Mitmenschen bietet. Er selbst lebt nur im Ungewöhnlichen und Weitentfernten, in einem Reich der Seele, das so üppig ausgestattet ist wie jenes der Tausendundeine Nacht. Von uns verlangt er, daß wir, auf dem gleich hohen Grad der literarischen Bildung stehend, ihm folgen können in seinen Anspielungen, die uns manchmal nur die Kenntnis einer Dichterzeile erschließt, öfters aber sich schon dem ohne weiteres erklären, der auch für die Sprache der Gesichtszüge und der Gebärden einen verfeinerten Sinn hat.

XI

Rossettis Gemälde und Dichtungen

Das Hauptwerk Rossettis besteht, wie schon angedeutet, aus einer größeren Reihe weiblicher Halbfiguren, gewöhnlich einzeln auf je einem Bild, die neben der Verkörperung seines idealen Schönheitskanons, und daneben, daß sie Trägerinnen seines wunderbaren Kolorismus sind, noch die Aufgabe haben, einen abstrakten Vorwurf oder eine dichterische Einbildung zu symbolisieren. Darauf verweisen schon die Namen wie *Lilith*, *La donna della finestra* (nach Dante Allighieri), *Veronica Veronese*, *Joli Coeur*, *Der Liebesbecher*, *Venus Verticordia*, *Regina Cordium* (ein Bildnis seiner Frau), *Fair Rosamund*, *Monna Vanna*, *Aurea Catena*, *Mariana*, *La Ghirlandata*, *Die Magd des hl. Grals*, *La bella mano*, *Das selige Fräulein*, *Das Meeresgesicht* usw.

Zu den ersten dieser Arbeiten gehört das wunderbare Werk „Beata Beatrix“, in dem er seiner verstorbenen Frau ein ewiges Gedächtnis gesetzt hat, und das nun in die Londoner Nationalgalerie gelangt ist. Nur nach der Erinnerung malte er hier ihr Bildnis, und wir können doch erkennen, wie gut er sie getroffen hat. Das Werk stellte zugleich den Typ fest für alle seine ferneren großen Schöpfungen.

Wir gewahren Beatrice mit den Händen im Schoß, die Finger verschränkt, auf dem Balkon an ihres Vaters Haus in Florenz sitzend. Licht umgibt ihr Haupt gleichsam wie ein Heiligenschein. Sie ruht in einer Verzückung mit geschlossenen Augen und leicht geöffneten Lippen, und mit ihr haben wir die Vision des Paradiesesengels, des Gottes der Liebe, der dem scheuen

Burne-Jones. Das Liebeslied.

Dante den Weg zum Gefilde der Seligen weist. Auf der Schranke steht eine kleine Sonnenuhr. Ein Vogel läßt eine Mohnblume in den Schoß der Beatrice fallen: ein runder Heiligenschein zeichnet ihn aus. Warmes, volles und hellgelbes Licht flutet über das Bild, das, wie Rossetti selbst erklärt hat, an die Vita nuova anknüpft. Es soll nicht den Tod Beatrices darstellen, sondern eine Weltentrückung, in der sie zu jener Beatrice wird, „die nun unverwandt auf *sein* Antlitz blicken wird, qui est per omnia saecula benedictus.“ Die Mohnblüte ist nur der Todesverkünder. Im Hintergrund zeigt die leere Stadt die Verödung an, die Beatricens Tod im Herzen Dante Allighieris verursachen wird.

Als zweites wichtiges Bild suche ich mir unter den Hauptwerken des Meisters zur Beschreibung jene „Lilith“ heraus, die er in merkwürdiger Verblendung später durch Übermalung verbessern wollte, aber verdarb, von der wir aber glücklicherweise Photographien in ihrem ursprünglichen Zustand besitzen. Eine mit allen denkbaren prunkenden, verführerischen Reizen des Leibes, ausgestattete Frau, sitzt nachlässig in einem Stuhl und kämmt ihr üppiges, goldblondes Lockenhaar, wobei sie sich in einem Handspiegel betrachtet. Das duftige, helle Gewand läßt ihre Arme, ihren wunderbaren Nacken, die Schultern und den Busen frei. Neben ihr steht ein geschliffenes Glas mit Blumen; weitere befinden sich neben und hinter ihr, sowie zu einem Kranz geflochten in ihrem Schoß. Aber zwischen den Rosen befindet sich auch der giftige Fingerhut. An der Wand hängt ein Spiegel mit Kerzen: davor steht ein Salbbüchchen. Nichts ist noch unreif, unvollkommen an dieser Frau: aber ebenfalls läßt nichts den späteren Verfall auch nur ahnen. In ihrem Antlitz, in ihrer Selbstbetrachtung spricht sich kein Funken von gewöhnlicher, selbstgefälliger Eitelkeit aus. Sie freut sich an der eigenen Schönheit nur wie an einer unumstößlichen Wahrheit. In diesem Geist hat Rossetti sicherlich das Werk geschaffen. Nachträglich erst fiel ihm ein, er könnte diese Pracht zur Verführerin stempeln, und so bekam das Bild den Namen jener ersten Genossin Adams, jenes bösen Geistes „Lilith“, der, nachdem er dem Urvater durch die Lüfte entfloh, in der alten jüdischen Sage als männerverführendes Gespenst fortlebt. So wäre die Entfaltung ihrer Reize eine bewußte, und man sähe sie ihr Haar, gleich einer Loreley, zum Verderben der gläubigen Toren kämmen! Zuletzt ist Rossetti aber selbst von dieser Deutung abgekommen,

und er hat das Bild nur als eine Hypostasierung der Schönheit des Leibes hingestellt, der er ein anderes Werk, die „*Sibylla Palmifera*“ als Verkörperung der Schönheit des Geistes gegenüberstellt.

Viel klarer als die *Sibylla Palmifera* bringt ein anderes Bild, die *Proserpina* diesen Gegensatz zur Schau. Für die *Sibylla Palmifera* hatte er das wohl angenehme aber nicht besonders kluge Antlitz der Miß Wilding als Modell benutzt. Für die *Proserpina* sowie für viele seiner späteren Werke saß ihm Miß Burden, die dann Frau William Morris wurde, deren wundervoller Schönheitstyp etwas herbes, ein völlig durchgeistigtes Gepräge zur Schau trägt.

Bei einer Räucherpfanne steht, träumerisch in die Ferne blickend, Persephone neben einer mit Epheu gezierten, durch ein Fenster beleuchteten Wand. Sie ist die jugendschöne Tochter der Demeter: sie ist aber zugleich die ernste strenge Gattin des Hades, trägt sie doch in der Linken jenen Granatapfel, von dem sie ungewarnt einen Kern genoß, infolgedessen ihr die schöne, lichte Oberwelt ein Drittel des Jahres lang verwehrt bleibt. Eine wundervolle Fülle schweren, dunklen Haares bedeckt ihr Haupt und fällt in Wellen und Locken über einen majestätischen Nacken herab. Klargemeißelte, regelmäßige Züge zeichnen das Antlitz aus. Der volle, schwellende Mund spricht von Sehnsucht, die großen tiefen Augen von Trauer. Es ist ein Mensch mit einem Schicksal, aber ein ungebeugter, der durch Leiden nur gefestigt wurde und von dem man ruhige, wohlherwogene Worte zu hören erwartet. Es ist eine Frau, die schwer empfunden hat, wie die Schönheit zum Unglück werden kann, und die sich nun aus der überquellenden Lebensfreude in den Adel der Gesinnung hinüberretten mußte. Ihre Schönheit wird kaum die Begehrlichkeit wachrufen: dazu ist sie zu sehr von einer Atmosphäre der Unnahbarkeit eingehüllt. Sie bildet wirklich ein sprechendes Gegenstück zur *Lilith*, jener anderen rein leiblichen Vollkommenheit, die die Sinne betören könnte, während die Persephone den Geist läutert.

Das Juwel in dieser Klasse Rossettischer Arbeiten ist unbedingt *Die Geliebte*, auch *Die Braut* genannt. Auf dem Bild erblicken wir fünf Frauen, die in Halbfigur dargestellt sind, und den Oberkörper einer jungen Negerin, welche Rosen in einer goldenen Vase hält. Die Braut selbst, in einem reich bestickten,

tiefgrünen Gewand, mit herrlichem, scharlach-emaillierten, goldenen Kopfschmuck, zieht eben mit einer graziösen Bewegung beider Hände eine duftige, hellgrüne Schleierwolke zurück und entblößt ihr holdes Antlitz. Die vier Mädchen hinter ihr sind nur teilweise sichtbar; sie erscheinen eine jede wie die Personifizierung einer der schönsten weiblichen Tugenden. Oder man kann sie auch nach dem ausschlaggebenden Charakterzug, der sich in ihren Gesichtern widerspiegelt, die Milde, die Treue, die Selbstvertrauende, die Pflichtbewußte nennen. Dieses alles zusammen genannt und darüber hinaus ein Ausdruck inniger, überwältigender Liebe spricht aus dem Antlitz der Hauptfigur, der, weit über das gewöhnliche Maß von Schönheit hinausgehend, eine Schönheit der Seele zu versprechen scheint, die einzig ist. Da liegen Hingebung ohne Haltlosigkeit, Zärtlichkeit ohne Abgeschmacktheit, Beharrlichkeit ohne Starrsinn, Selbstachtung ohne Hoffart, frohe Genußfähigkeit ohne Sinnlichkeit, und vor allem eine unendliche, innige Treue zutage. Ein ganz feines, leichtes Erröten huscht über die Züge und benimmt ihnen den Anflug von Selbstbewußtsein, den die Bewegung der Hände sonst vielleicht zur Folge haben würde. Im ganzen eine Vision, zu ideal für diese Welt, eine Vision, wie man sie sich eigentlich nur erträumen kann.

Die unglaublichste Pracht der Farbe steigert den Inhalt des Bildes bis zur fabelhaftesten Wirkung. Sie wird bewußt bis zum äußersten getrieben, und das Hinzufügen der Negerin ist nicht nur dazu da, um die Braut durchgeistigter erscheinen zu lassen. Sie ermöglicht es z. B., der Braut einen vollen, roten Mund zu geben, ohne daß dieser einen Gedanken an Sinnlichkeit erwecken könnte. Aber noch wichtiger ist es, daß ihr bronzener Fleischton der letzte tiefe Ton ist, der in diesem brausenden Akkord von lauter leuchtender, durchsättigter Farbe fehlte.

Dieses wunderbare Werk ist, wie leider die meisten Schöpfungen Rossettis, wenig, fast gar nicht bekannt, abgesehen von den Reproduktionen, die kaum eine Ahnung geben können. Im Juni 1890 war es auf einer Guildhall-Ausstellung in London zu sehen. Später habe ich es nochmal im Haus des damaligen Besitzers in Birkenhead gegenüber Liverpool gesehen. Herr Rae ist gestorben: ob seine Witwe noch lebt oder ob es jetzt einem Sohn gehört, weiß ich nicht.

Neben diesen Hauptbildern spielen Rossettis ganzes Leben hindurch noch zwei andere Stoffgebiete in seinem Schaffen eine große Rolle: das Leben und die Dichtungen Dantes, sowie die Artuslegende, mitinbegriffen der Ritterromantizismus überhaupt.

Früh noch, und eigentlich etwas praeraphaelitisch im ursprünglichen Sinne ist jenes Bild *Dante malt den Engel am Jahrestag von Beatrices Tod*. Die Szene in der Vita nuova wird dargestellt, wie Dante an dem Tag, der für ihn ein Gedenktag geworden war, sich in Gedanken an seine ihm entrissene Geliebte vertieft, und, um seine Erinnerung zu stärken, anfängt, ein Bild von ihr zu zeichnen. Die Arbeit nimmt ihn so gefangen, daß er darüber den Eintritt von hohen Gästen, die er sonst mit Ehrfurcht begrüßt haben würde, gar nicht bemerkt. Als er sie endlich gewahrt, steht er auf und entschuldigt sich mit den Worten: „Eine andere war mit mir.“

Dann schuf Rossetti die Kompositionen, wie Beatrice bei einem Hochzeitsfest auf Dante spottend blickt, wie Beatrice Dante ihren Gruß verweigert (mit unverkennbarer Siddal als Beatrice), bei der Begegnung auf Erden (Vita nuova, Kap. 2) und im Himmel (Divina Commedia, Paradiso). Diese Begrüßungen hat er bereits 1849 in Federzeichnung als ein Diptychon, zusammengehalten durch die Figur eines Dantis Amore, geschaffen. Später malte er sie in Öl für das Haus des William Morris in Upton. In der einen Szene blicken wir auf eine Straße in Florenz, die in Stufen direkt nach dem Hintergrund führt. Ein Geländer läuft in der Mitte die Stufen entlang. Rechts steigt Dante hinauf und beugt sich ehrfurchtsvoll herüber zu Beatrice, die links stolz mit zwei Gefährtinnen uns entgegen herabkommt. Im Himmel ist es jedoch sie, die den Neuangekommenen in blumigem Gefilde entgegentritt und begrüßt, indem sie ihren Schleier mit einer Bewegung ähnlich jener der „Braut“ auseinanderzieht. Hinter ihr stehen zwei Engel, die sich durch denselben Typ auszeichnen, den das Mädchen links auf der „Braut“ besitzt, und auf den wir noch zurückkommen werden. Diesen Typ erkennen wir auch noch in den Ministranten auf Rossettis letztem großen Dantebild, das zwar viel später entstanden ist, in dem er aber sicher bewußt in der Erinnerung der früheren Schöpfungen schwelgt. Es ist das *Dantes Traum* (jetzt in der Galerie zu Liverpool), auf dem zwei Jungfrauen das Tuch über die tote Beatrice heben.

während Amor, der Dante mit sich zieht, sie auf die Lippen küsst, Die Szene wird auch in der Vita nuova angedeutet.

Darstellungen wie *Dantes Vision von Rahel und Leah* und *Paolo und Francesca* lassen sich, trotz ihrer literarischen Herkunft, weil die Persönlichkeit Dantes auf sie nicht einen so merkbaren Schatten wirft und weil sie vielmehr in der Hauptsache Kompositionen voll romantischer Schwärmerei und glutvoller leidenschaftlicher Farbe sind, besser zu der letzten Gruppe Rossettischer Arbeiten gesellen, auf die ich noch kurz zu sprechen kommen muß.

Es sind die Bilder aus der Artuslegende und jene, sich daran anschließenden, aus der romantisch-phantastischen frühmittelalterlichen Sage oder Dichtung überhaupt. Dem Geiste nach liegt hier etwas, das dem Kreis der Ideen denen Ford Madox Brown nachhing, verwandt ist. Aber die Rossettische Auffassung und Ausgestaltung dieses Stoffkreises ist eine ganz andere. Brown lag zunächst einer schlichteren historischen Darstellung ob: Später näherte er sich dem ursprünglichen prae-raphaelitischen Prinzip, die Vorgänge im naturgetreuen Milieu geben zu wollen. Für ihn hatten diese Themata den Reiz, daß sie etwas Ernsteres, Würdevolleres, Inhaltsreicheres boten als die üblichen, abgeleiarten und pointierten Witzchen und Sentimentalitäten, die die Kunst vor ihm zum Überdruß ausgedroschen hatte. Dem Rossetti war dieser Darstellungskreis gerade aus einem entgegengesetzten Grund so willkommen, weil er, in die mehr oder minder nebelhafte Ferne gerückt, ganz und gar nicht mit Nachdruck eine naturalistische, streng mit der Möglichkeit rechnende, Ausführung verlangte. Er bot ihm den erwünschten Spielraum für seine Phantasie. Hier konnte er gesteigerte Affekte, zuge-spitzte Leidenschaften aufnehmen, ohne daß der Betrachter ihn zu kontrollieren vermochte, und hier auch konnte er ins Zeug gehen mit der Farbe, mit Absonderlichkeiten des zeichnerischen Stils, ohne daß die Willkür anders als rein künstlerisch wirken würde.

Den Hinweis auf die Artuslegende erhielt Rossetti in Oxford. Dort waren verschiedene Gebäude von dem Architekten Woodward unter Einfluß von Ruskin im Bau, und Rossetti wurde aufgefordert, sich an der Dekoration zu beteiligen. William Morris hatte ihn mit Malorys Übersetzung des „Morte d'Arthur“ bekanntgemacht, und Rossetti schlug für die Nischen des Debattier-

saales der Union Society eine Reihe von Bildern aus der Artus-legende vor, von denen er selbst zwei auf sich nahm. Ein alter Prae-Raphaelit, Arthur Hughes, sodann Morris, Spencer Stanhope, Pollen, Burne Jones und Val. Prinsep malten an den übrigen. Die ganze Arbeit fiel völlig der Zerstörung anheim. Keiner von den Künstlern hatte je Wandbilder geschaffen und sie hatten nicht die geringsten technischen Kenntnisse. Ihre Temperamalerei war im wesentlichen eine Wasserfarbenmalerei, der natürlich an der Wand kein langes Leben beschieden sein konnte. Rossetti hatte seine beiden Werke überhaupt nicht ganz zu Ende malen können: wir kennen sie nur noch aus vollendeten Zeichnungen.

Weitere Werke dieser Klasse sind *Sir Galahad at the Shrine*, *König Arthurs Grabmal*, *Das blaue Gemach*, *Die Melodie der sieben Türme*, *Die Magd des hl. Gral*, *Die Hochzeit des hl. Georg*; der künstlerischen Auffassung stehen ihnen am nächsten ferner, *Ein Weihnachtscantus*, *Hamlet und Ophelia*, *Maria Magdalena am Tor des Hauses Simons des Phariséers*.

Ein stark dekorativer Zug hebt diese Werke hervor. Die Architektur spielt in allen eine große Rolle und ist meist Trägerin der kompositionellen Stützpunkte. Die Luftperspektive fehlt. Im allgemeinen lehnen sie sich an den Charakter alter Teppichwirkereien an. Wie auf diesen kommen oft Inschriften (so auch in den großen Dantebildern) mitten im Bilde vor. Das Altertümelige wird besonders betont, das romantische Gefühlsleben gesteigert. Ohne tiefere Bekanntschaft mit der Dichtung und der Legende sind die Werke nicht zu erfassen. Sie sind für einen Kreis geistig Auserwählter geschaffen und als fein stilisierte Dekoration empfunden, kurz, das diametrale Gegenteil von dem, worauf der ursprüngliche Prae-Raphaelismus abzielte.

Und doch sollte derselbe Name gerade dieser Kunst zuteil werden; sie hat ihn im Volksbewußtsein sogar völlig usurpiert.

Es sei hier nur nebenher bemerkt, daß Rossettis wahre, unvergleichliche Größe nur in der erstgenannten Gruppe von Gemälden zu erkennen ist: durchaus nicht in seinen späteren Werken und in denen, wie z. B. *Dantes Traum*, die er nochmals übermalt hat, nachdem er bereits ein durch und durch kranker Mensch geworden war. Wer sich nach diesen Arbeiten seine Vorstellung von Rossettis Kunst einrichtet, geht genau so fehl wie einer, der Méryon nach den Diableries beurteilen wollte, die er schuf, nachdem er bereits geistig angegriffen war.

In den großen Tagen der Renaissance gab es Meister, die nicht nur die Malerei, sondern auch die Bildhauerei, ja daneben noch die Baukunst bewältigt hatten. Mit Recht sind gerade wir in unserer Zeit der Spezialisierung geneigt, eine derartige Vielseitigkeit zu bewundern. Es ist ganz überzeugend, daß in dem Genie, das auf diese Weise verschiedene Gebiete sicher beherrscht, noch ein ganz anderes Maß geistiger Kraft und künstlerischer Energie stecken muß, als in jenem, dessen Taten sich nur auf einem einzelnen Feld verfolgen lassen.

Somit kann ich nicht umhin — wenngleich die kurze Skizze eigentlich nur die praeraphaelitischen Bewegungen und innerhalb dieser Dante Gabriel Rossettis Wirksamkeit als bildender Künstler aufrollen soll — doch dessen Dichterwerke zu berühren. Wir bekommen eine ganz andere Einsicht in die Bedeutung des Genies, wenn wir auch auf seine Leistungen als Dichter eingehen, und manches von dem wenigen, was ich anführen will, beleuchtet nicht nur sein Wesen und Schicksal, sondern steht auch in unmittelbarer Beziehung zu seiner Malerei.

Wir haben schon gehört, daß er anfangs unschlüssig war, ob er sich der bildenden oder der Dichtkunst zuwenden solle, und daß eigentlich nur die Furcht vor der ungewissen Zukunft seine Wahl bestimmte. Zeitlebens aber sollte die Frage offen bleiben, ob er eigentlich mehr Maler oder mehr Dichter sei, und nicht nur für ihn sondern für die Welt. Seit einigen Jahrzehnten ist das Interesse an Kunst bei den europäischen Kulturvölkern geflissentlich großgezogen worden. Man fördert einen gesteigerten Sinn für alles, was unter der Flagge der bildenden Kunst segelt. So wird es sich erklären, daß Rossetti für das Volksbewußtsein in erster Linie wohl ein Maler ist. Wäre seine Zeit aber eine literarische, wie es z. B. verschiedene Epochen des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts gewesen sind, so wäre der Dichter in ihm zweifellos höher gefeiert worden. Denn es steht ganz fest, daß er einer der ganz großen Poeten des Viktorianischen Zeitalters in England ist. Das bezeugen die Werke, die er hinterlassen, sowie der Einfluß, den er ausgeübt.

Seine Dichtkunst entspricht natürlich seiner Malerei. Sie ist ungewöhnlich und voll von Adel; es fehlt ihr so ganz jedweder Berührungspunkt mit der gemeinen Alltäglichkeit. Und doch ist sie nicht in einer Zeile hohl, gespreizt oder etwa überladen. In ihr waltet wiederum die frohe, starke, freie Sinnes-

freude, ohne auch nur den Schatten eines Hanges nach niedriger Sinnlichkeit zu entfalten. In seiner dichterischen Phantasie glüht und brodelt es, und seine leidenschaftlichen Menschen leben ein großes, gewaltiges Naturdasein, das hoch über der puren Sittsamkeit erhaben ist. Aber ihre Gedanken sind nicht niedrig, ihr Sinnen nicht angefault.

Wunderbar ist es, das Geistesleben des erst 19 jährigen Jünglings in einem seiner ersten Gedichte, dem „Gebenedeiten Frövelin“ (auch „Das selige Fräulein“ genannt) zu verfolgen. Wie viele jugendliche Stürmer und Dränger haben schon das Lied der Liebe, glühend und leidenschaftlich, überschwänglich und draufgängerisch, aber stets mehr oder minder egoistisch, — mit Rückung der eigenen Person und der Person einer zeitweilig Geliebten in den Mittelpunkt — gesungen! In welche Bahnen aber lenkt Rossettis Phantasie ein? Sein Gesicht ist ein seliges Fräulein, das über den Himmelsrand herab auf die Erde blickt. Zehn Jahre sind ihr wie eine Stunde verflossen, denn sie spähte harrend nach dem Geliebten. Sein Kommen erst, seine Gegenwart, wird all der himmlischen Pracht, die um sie herum besteht, Wirklichkeit verleihen; denn ohne seine Liebe kann sie selbst den Himmel nicht erkennen. Und auch jetzt betet sie Gott und Maria an um die Vereinigung.

»Ich will mit ihm so wie dereinst

»Auf Erden glücklich sein,

»Für ewig jetzt, nie mehr getrennt

»Im seligstem Verein.

Sie lächelt, — und weint in ihre Hand. Dem Dichter klang dieser Gram, dieses Schluchzen durch alle Laute der Sphären vom Himmel herab.

Wann ward die Liebe hoheitsvoller, in einer über alles Alltägliche erhabenerer Weise besungen! Ist die fast übernatürliche Vorstellung nicht schon das Zeichen eines ganz auserwählten Geistes? Es ist ein geläutertes Gesicht, das man von einem reifen, geprüften Mann wohl, kaum aber von einem heißblütigen Jüngling erwartet. Für mich liefert es einen besonders starken Beweis der Reinheit dieses jungen Menschen, auf die ich schon oben zu sprechen kam.

Als Rossettis Frau starb, legte er, vom Schmerz überwältigt, seine ungedruckten Gedichte in ihren Sarg. Es war das Höchste, was er zu geben hatte. Und doch hat es ein Biograph fertig ge-

bracht, zu behaupten, daß, El. El. Siddal eigentlich gar keine bedeutende Rolle in Rossettis Leben gespielt habe, und an sich auch nicht viel zu bedeuten gehabt hätte!

Rossettis Dichtkunst ist es ja auch, die die unmittelbare Ursache des tragischen Ausgangs in seinem Leben bot. Durch seine Nacharbeit und ungesunde Lebensweise, seinem Wüsten mit den Nerven und der Lebensenergie, hatte er schon im Knabenalter die Grundlage zum Leiden seiner Mannesjahre, zur Schlaflosigkeit, gelegt. Was aber in dieser Krankheit die eigentliche Krise heraufbeschwor, von der ab es mit seiner Gesundheit und seinem künstlerischen Schaffen ziemlich stetig bergab ging, war eine Kritik seiner veröffentlichten Gedichte, die ein gewisser Robert Buchanan im Oktober 1871 unter der Überschrift, „Die fleischliche Schule der Dichtkunst“ erscheinen ließ. Sie stellt ein schreiendes Beispiel eines bekannten Satzes, verkehrt in „dem Gemeinen ist alles Gemein“ dar. Der empörte Künstler, in seinem Heiligsten verletzt, suchte sich erst Ruhe zu schaffen, indem er auf die infame Lästerung mit einer Gegenkritik, die er „Die tückische Schule der Kritik“ überschrieb, antwortete. Aber im nächsten Jahr gab Buchanan sein Geschreibsel in erweiterter Gestalt in Form einer Broschüre heraus. Das war ein Schlag, der Rossetti entnervte. Er mußte auf seinen Geisteszustand hin beobachtet werden und machte im Haus seines Arztes einen Selbstmordversuch. Seinem alten, treuen Freund Ford Madox Brown ist es allein zu verdanken, daß er am Leben blieb.

Buchanan hat in späteren Jahren alles revoziert, was er geschrieben hat, aber dadurch hat er die große Schuld, die auf ihm liegt, das Elend und die Leiden des letzten Jahrzehnts in Rossettis Leben verursacht zu haben, nicht abgewandt. In der Tat möchte man selbst glauben, daß sein eigenes Gehirn nicht recht normal gewesen sein muß. Man kann ja den ästhetischen Gehalt, die poetischen Werte einer Dichtung verkennen, oder man kann auch mit dem Stil sonst wohl anerkannter Dichter sich nicht einverstanden erklären. Aber wie es möglich war, die Schöpfungen Rossettis unter dem Deckmantel der moralischen Entrüstung mit Schmutz zu bewerfen, ist uns eigentlich ganz unverständlich. Die wunderbaren zweiten zehn Sonnetten im „Haus des Lebens“ zum Beispiel sind doch geradezu so keusch zu nennen, daß man überhaupt nicht begreift, wo ein Schnüffler nur eine

Stelle ausfindig machen kann, um seine Angriffe daran zu hängen. Eines der herrlichsten Wunderwerke der ganzen Literatur, dessen Verfasser uns wie ein Halbgott unter Menschen erscheint, da wir es nicht erfassen können, daß ein einfacher Mensch so etwas leisten kann, „Die letzte Beichte“, ist tatsächlich moralisierend im letzten Grunde. Und doch konnte *dieser* Kritiker gerade dieses Gedicht herab in den Kot ziehen.

XII

Rossettis Einfluss als Maler

Rossetti selbst hat, wie schon angedeutet wurde, fernerhin nur mittelbar gewirkt. Er hat sich nie mehr der Öffentlichkeit gezeigt. Seine Bilder fanden von der Staffelei weg ihre Käufer. Auf die gewöhnlichen Ausstellungen gelangten sie nicht. Durch seine Dichtungen blieb sein Name viel mehr aktuell als durch seine Gemälde. Nur die begeisterten Besitzer und die von ihm angeregten Künstler verbreiteten seinen Ruhm, seine „Richtung“. Weltbekannt als Künstler ist er eigentlich erst nach seinem Tod geworden, seit der 1883er Gedächtnisausstellung in der Londoner Akademie. Wie es kam, daß diese zweite Phase des Prae-Raphaelitismus zu solcher Bedeutung gelang, ähnelt in der Erzählung sehr dem Geschick der ersten, insofern wir nochmals die Tatsache erleben, daß ein Künstler freie Bahn für eine Strömung schafft, die nicht zuletzt auf ihn selbst als erste Quelle zurückgeht. Wiederum war Rossetti nicht der Urheber und erster Anreger gewesen, aber wieder war er der Enthusiast und Proselytenmacher, der aus dem Hinweis den Morris und Woodward, in letzter Instanz auch Ruskin gaben, eine neue Bewegung, eine neue Schule in Tätigkeit treten ließ. Ohne den Genius seiner Kunst, wie er sich infolge des Eintretens der Miß Siddal in sein Leben entfaltet hatte, wäre freilich diese Oxfordter Schule wohl nicht über die archäologische Dekoration und das Kunstgewerbe gekommen, in welche sie ja später auch wieder verfiel. Insoweit also darf ihm doch die eigentliche Urheberschaft zugesprochen werden. Aber es bleibt immer Tatsache, daß die eigentliche Anregung von William Morris ausging.

Burne-Jones. Die goldene Stiege.

In Oxford war Rossetti das Haupt einer Schule in zweifacher Richtung geworden. Gegenüber den schon genannten Malern war er nicht nur an Erfahrung und Ruhm, sondern auch an Jahren der ältere, und so unterstützte seine äußere Autorität seinen bekannten Enthusiasmus in dem Beginnen, ihn zum Mittelpunkt zu gestalten, zu dem eine Jüngerschar aufblickte. Zugleich geschah etwas Ähnliches auf dichterischem Gebiet, da neben Morris auch einer der nachmals berühmtesten englischen Dichter, Algernon Charles Swinburne, sich Rossetti anschloß. Morris und Swinburne widmeten ihm ihre ersten Gedichtsammlungen. So kam es, daß — wenn bezüglich der ersten Phase des Prae-Raphaelitismus der Streit, wer nun eigentlich der wirkliche Führer war, sich wohl nie schlichten läßt — die Frage in bezug auf die zweite Phase ganz klar zugunsten Dante Rossettis liegt.

Das Dokument seines Einflusses als Führer eines zweiten Prae-Raphaelitismus' besteht nun in Gestalt einer größeren Schülerschaar, mit der wir uns ein wenig zu beschäftigen haben. Es sind alle kaum Schüler im eigentlichen Sinne zu nennen, da, was sie Rossetti verdanken, nicht auf technischem, äußerlich zu erlernenden Gebiet liegt. Um so gewaltiger ist der Einfluß, den er auf ihre künstlerische Auffassung und auf ihre Art die Welt in der Kunst auszutragen, gewann. Der berühmteste unter ihnen, der vielen als mindestens ebenso echtes Prototyp des Prae-Raphaelitismus gilt wie Rossetti selbst, ist Edward Burne Jones.

Jones war am 28. August 1833 in Birmingham geboren und von wallisisch-keltischer Abstammung: er war also fünf Jahre jünger wie Rossetti. In seiner Familie hatte sich noch nie jemand der Kunst gewidmet. Er selbst war zum Theologen bestimmt und auf die Universität zu Oxford studienhalber geschickt worden. In jener Atmosphäre lernte er die Kunst lieben und sich besonders für Rossetti begeistern, von dem er eins der frühen Dante-Aquarelle sowie einen Holzschnitt gesehen hatte. Der Schuß verfeinerter literarischer Bildung, der diese Werke hervorhob, mußte auf den angehenden Gelehrten seine besondere Wirkung ausüben. Er begann ohne Anleitung zu zeichnen und wagte es, 22 jährig, Rossetti in London aufzusuchen um sein Urteil zu erbitten. Dieser erkannte sofort das ungewöhnliche — im wahren Sinne des Wortes — Talent, und mit seiner üblichen Begeisterung

riet er ihm, das Studium aufzustecken und sich der Kunst zu widmen. Jones unternahm das Wagnis — ein Wagnis, wenn man bedenkt, wie alt er bereits war, als er sich entschloß, ganz in den Dienst der Malerei zu treten. Jedenfalls ist es ihm bis zu dem Grad gelungen, daß er vor seinem Lebensende ganz allgemein als vielleicht der bedeutendste Maler Englands gepriesen wurde.

Zu den Arbeiten in den Debating Rooms in Oxford wurde er gleich zugezogen, und er war mit Morris eine der Hauptstützen dieser zweiten praeraephaelitischen Schule, der recht eigenen Gründung Rossettis. Von seinem Werk in Oxford behauptete Rossetti, es sei „ein vollkommenes Meisterstück, wie alles, was er macht“! Jones' andere frühe Arbeiten wie *Sidonia* und *Clara von Borch*, *Die Brettspieler* usw. schlossen sich mehr oder minder eng an die glutvollen, leidenschaftlichen Aquarelle und Ölbilder Rossettis, wie etwa *Lucrezia Borgia* an. Dem einsichtsvollen Rossetti war dieser enge Anschluß aber nicht recht, und es wird erzählt, er sei einmal in Jones' Atelier, als dieser abwesend war, gegangen, und habe alle seine eigenen Zeichnungen, die er dort vorfand und die Jones zu gut studiert hatte, verbrannt. Dann aber griff Jones das mehr ins Liebliche schlagende Modell Rossettis auf, auf das ich bereits oben die Aufmerksamkeit lenkte. Es ist dasjenige, welches wir in den Ministranten von *Dantes Traum*, in den Engeln der Predella zum *Seligen Fräulein*, in der Figur zu äußerst links auf der *Braut*, in den beiden Frauen rechts auf der *Salutatio Beatricis* „In Eden“ antreffen; Jones gestaltete es zu einem eigenen, persönlichen Typ um.

Wie er sich hier den Zartesten unter Rossettis Menschentypen aussuchte, um ihn womöglich noch zu verfeinern, so kann man von seiner ganzen Kunst sagen, daß sie eine, nicht unbedingt im guten Sinne des Wortes, Verfeinerung derjenigen Rossettis bildet. In seiner Hand ist diese Kunstweise zweifellos blutloser, schwächer, empfindsamer und auch sentimentaler geworden. Heute, da wir nicht mehr unter dem Bann der Persönlichkeit stehen, und besonders da uns nicht mehr auf Ausstellungen die Originale zu Gesicht gelangen, sondern vielmehr nur die Reproduktionen danach in unserem Bewußtsein leben, werden wir leicht die Jonessche Kunst als eine Verwässerung aburteilen. Die Probe auf dieses Exempel liefert der Versteigerungsmarkt. Bilder des Künstlers, die vor seinem Tode mit 2000 Guineen bezahlt wurden, bringen es heute kaum auf 300.

Aber man muß sich hüten, gegenüber der früheren möglichen Überschätzung, in das entgegengesetzte Extrem einer ungerechtfertigten Mißachtung zu verfallen, und man darf vor allem nicht die große geschichtliche Bedeutung von Burne-Jones' Lebenswerk vergessen. Er besaß gegenüber Rossettis robustem, intensivem Temperament, ein feminines, überzartes. Kann man bei Rossetti von Schönheitsrausch sprechen, so darf man bei Jones nur von Schönheitstraum reden. Rossettis Kunst ist esoterisch, weil sie ein größeres Maß an geistigem Leben, an Fassungs- und Genußfähigkeit, schließlich auch an reinem Wissen voraussetzt, als der Durchschnittsmasse beschieden ist. Burne-Jones' Kunst ist es aber in viel bewußterem Maße. Sie wendet sich an eine Schar von Freunden, die sich absichtlich von dem Gros der Menschheit loslöst und um einen Genuß buhlt, der ihr zum Teil erst dann zum Genuß geworden ist, wenn sie merkt, daß er sie über die breite Menge erhebt. Rossettis Kunst wirft den Naturalismus über den Haufen, weil er seine Phantasie bindet, weil er nicht über das Zeitliche erhaben ist; die Burne-Jonessche, weil er nicht — vornehm genug ist. So wurde dieser Künstler der Mittelpunkt der Verehrung jener großen ästhetisierenden Gemeinde, die ein Menschenalter lang in England eine so große Rolle spielte, groß genug, um den Spott der Aristophaniker herauszufordern. Für sie war Rossetti wohl zu heiß, zu menschlich. Erst nachdem die Grundzüge seiner Kunst auf das Niveau der tadellosesten Wohlanständigkeit durch Burne-Jones gebracht worden waren, waren sie den Ästhetisierenden heilig geworden.

Immerhin ist Burne-Jones weit mehr als „wohlanständig“. Durch seinen feinverstandenen Anklang an Sandro Filipepi (Botticelli) hat er eine interessante Note in die englische Kunst gebracht. Wenn sein Typ auch mit der Zeit immer mehr in die Länge gezogen, hyperweltlich und ausgewaschener wurde, so baute er doch einen feinen Stil mittels der Flächenauflösung in reiche Formen — man kann bei ihm geradezu von einer linearen Komposition der Malerei sprechen — aus. Unter Anlehnung an die Antike (Nike-Statuen, die liegenden Schwestern aus den Parthenonskulpturen usw.) hat er in der Gewandbehandlung ganz wunderbare Wirkungen erzielt. Sein Farbensinn ist unendlich geschmackvoll, und er gebietet fast stets über die Stimmung. Auch seine Pinselführung erweist sich in solchen Werken wie

Le chant d'amour als durchaus interessant und geistvoll. Alles in allem eine höchst bemerkenswerte Begabung, dem vielleicht nur ein großes Erlebnis fehlte, das aus ihm männlichere, gewaltigere Offenbarungen herausgelockt hätte.

Etwa in dem gleichen Verhältnis wie Jones zu Rossetti, steht Henry Ryland zu Jones. Es ist also der Prae-Raphaelitismus in zweiter Abschwächung, den er bietet. In seinen Gemälden und gemäldeartigen Zeichnungen ist er daher auch nicht so recht genießbar, da er vor der wirklichen Weichlichkeit nicht immer halt macht. Ryland hat aber eine große Bedeutung für die englische Kunst, indem er die Typen und den Schönheitskanon des Rossettischen Prae-Raphaelitismus in der Buchillustration zur Geltung kommen läßt. Alle die Prae-Raphaeliten der ersten Ordnung und auch manche der zweiten, z. B. Burne-Jones, haben sich rhapsodisch der Buchillustration gewidmet. Aber sie blieben völlig unbeholfen darin. Ihre Leistungen sind individuell höchst packend, sie konnten aber nicht stilbildend werden, weil diese Künstler sich nicht genügend in diese besondere Technik vertieft hatten. Der eigentliche Schwarzweißkünstler des Rossettischen Prae-Raphaelitismus ist Henry Ryland. Auf diesem Gebiet wirkt er denn auch sehr erfreulich, denn hier galt es, die bekannten Ideale in einer neuen Formsprache, in jene der andeutenden Linie auszudrücken. Und das ist immer eine künstlerische Tat geblieben, die an sich erfreut, die auch den ausübenden Künstler davor bewahrt, in die Süßlichkeit zu verfallen. In einer Faksimilekunst, wie es die Malerei ist, kann ein weniger selbständiger Künstler dem Bann des Vorwurfs und der Phantasie verfallen: er kann sich also, wie es Ryland tatsächlich getan, in eine süßliche Grazie verirren. Bei der Schwarzweißkunst tritt durch die einfache Umsetzung der Naturfläche in ein Liniensystem an sich schon ein Element herbei, das die künstlerische Energie weckt und beschäftigt. Hier wird die Aufmerksamkeit des Künstlers auf verschiedene Art in Anspruch genommen, und er kann sich nicht so leicht in Sackgassen verlaufen. Zudem gibt sich gerade die Linie nicht besonders leicht dazu her, eine süßliche, verweichlichte Kunst zu erzeugen. Gegenüber der Kunst, die mit Flächen arbeitet, behält sie stets den Charakter von etwas Herberem.

Rylands Buchillustration kann man am besten mit dem gleichen Wort wie die Malerei der Schule, zu der er gehört, kenn-

zeichnen, sie ist hervorragend vornehm. Sie ist „schönheits-trunken“ in dem Sinne jener Kunst, für die eine der Grundlagen der Schönheit in dem Fehlen irdischer Mängel besteht. Vor dem Aufgehen in hohlem, gespreizten Idealismus bewahrt sie — wie diesen Prae-Raphaelitismus überhaupt — der Umstand, daß sie nie philosophisch oder moralisch wirken will, und vor allem, daß ihr die Grenzen des guten Geschmacks das Heiligste sind, an dem sie sich nie versündigt.

Eine viel kräftigere Künstlerschaft weist der außerordentlich sympathische J. M. Strudwick auf, der leider zu denjenigen der Neo-Praeraphaeliten gehört, von denen am wenigsten Kunde hinüber nach dem Festland gelangte. Er besuchte erst die Kensington- sowie die Akademieschulen, ohne es zu einem wirklichen Erfolg zu bringen, versuchte darauf, sich eine flotte, naturalistische Auffassung und Malweise anzueignen, was ihm auch nicht gelang. Sich selbst fand er erst, als er Schüler von Burne-Jones wurde. Trotzdem er aber den Rossettistil durch die abschwächende Vermittelung übernahm, entwickelte er ihn nicht in der gleichen Richtung weiter. Im Gegenteil hat er wieder das, was Rossetti die Hauptsache war, aufs neue zur Richtschnur genommen, die blendende, gewaltige Farbenwirkung.

Von Burne-Jones ließ er sich nur in seiner Zeichnung leiten, und er überantwortete sich dieser Leitung nicht etwa unbedingt. Ebenso wenig ist seine Farbengebung, die vielmännlicher, glühender als Jones' ist, eine reine Nachahmung jener von Rossetti. Heißes wallendes Blut, möchte man sagen, war das Bindemittel für Rossetti mit dem er seine Pigmente mischte. Strudwicks Farbengebung leuchtet ebenso prächtig, sie hat aber etwas Klareres, Härteres, Monumentaleres an sich. Er ergeht sich nicht in glühenden, schimmernden Stimmungen: bei ihm ist alles mehr statuesk, offen daliegend, sich ganz ausgebend. Er schwelgt noch in weit höherem Maße als Rossetti im Detail, er verzichtet in noch weit größerem Grad als Burne-Jones auf die Luftperspektive und jedweden sonstigen Naturalismus. So erhält sein Werk einen großzügigen, antikisierend dekorativen Anstrich, den man selten in Staffeleigemälden antrifft. *Isabella, A Love Story, Acrasia* (aus Spencers „Feenkönigin“), *The gentle Music of a By-gone day, My Beloved is Gone Down into his Garden*, zeigen diese Eigenschaften besonders stark ausgeprägt. Durch die Titel übrigens erfahren wir schon, wie sehr sich Strudwick in

der Gesinnung dem Jones nähert. Von seinem Gemälde „Die Vorhalle des Hauses Gottes“ schrieb Bernard Shaw einmal, als er noch Kritiker von Beruf war: „An der Schwelle des Himmels steht ein Mann, der eben erst die Fesseln des irdischen Lebens abgestreift hat, die da, wo sie eben hinfielen, zu seinen Füßen liegen. Der Inhalt des Bildes besteht nicht in der Begebenheit seiner Ankunft, sondern in der Auslegung der Gefühle, die ihn an jener Stelle bestürmen und mit denen er von den Engeln empfangen wird. Die vordere jener beiden, die aus dem Tor treten, um den Mann zu empfangen, ist in der Tat ein Engel von unaussprechlicher Milde und wonnigem Liebreiz. Der Ausdruck in dieser Gruppe, gesteigert durch ihr Verhältnis zum Mann, ist so lebhaft, so tief, so schön, daß man sich in der Tat wundert, wie es möglich sein kann, daß noch jemand in unserem sehnöden Jahrhundert so schöne Träume habe und sie in der Kunst verwirkliche. Unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit ist die besondere Eigenschaft von allen Werken Strudwicks. Wer *dafür* empfänglich ist, dem werden alle jene Reize der Architektur, der Landschaftspartien, des wunderbar durchgeführten Laubes, des ornamentalen Beiwerks jeglicher Art, das sie selbst innerhalb einer Galerie italienischer Kunst auszeichnen würde, als etwas fast Selbstverständliches gelten“.

Denjenigen Künstler, der sichtlich unter dem Einfluß der Prae-Raphaeliten gestanden hat, und der den dekorativen Zug in seiner Malerei am weitesten ausgebildet hat, Walter Crane, kennt Deutschland wohl am besten von ihnen allen. Es ist das nicht nur, weil er sich unter anderem dem Gebiet des wohlfeilen Buchschmucks, das natürlich am leichtesten eine internationale Verbreitung erreicht, gewidmet hat, sondern weil tatsächlich von ihm mehr Gemälde als von irgendeinem anderen Vertreter der Schule über den Kanal zu uns herüber gelangt sind. Er ist dem Deutschen, der sich überhaupt mit der modernen Kunst beschäftigt, eine bekannte Erscheinung, und ich brauche hier nur mit einem Wort daran zu erinnern, daß bei ihm der dekorative Zug gelegentlich in Manierismus ausgeartet ist.

Stark unter dem Einfluß von Rossettis Romantizismus und von Leidenschaft durchtränkter Kunst standen und stehen nun noch viele Maler. So z. B. Frederiek Sandys, der in seiner *Morgan le Fay* den archaischen Werken, in seiner *Medea* oder *Vivien* den Halbfiguren des großen Meisters nacheifert; Valentine Prinsep,

Marie S. Stillman und Cayley Robinson, die sich vielfach an den „frühchristlichen“ Stil Rossettis, den er erst durch die Bekanntschaft mit Eleanor Siddal überwand, hielten; Fairfax Murray, ein richtiger „Jünger“, und andere. Ja, man kann auch ganz deutlich den Prae-Raphaelitismus Rossettis in Werken von Malern wie Gerald Moira und Byam Shaw, sowie von R. Fowler und John Wm. Waterhouse (auf dem Umweg über Burne-Jones empfangen) verspüren. Abgesehen von den genannten Malern läßt sich die vorübergehende Beeinflussung und eine solche, die sich nur auf Einzelheiten sowie Äußerlichkeiten erstreckt, noch bei einer weit größeren Schar von englischen Malern erkennen.

Es ist also dieser zweite Prae-Raphaelitismus von ungleich größerer Bedeutung für die Geschichte der Kunst gewesen, als der erste, obgleich er in weit ruhigerer Weise in Erscheinung trat. Wenn das Schicksal es gewollt hätte, daß Rossetti etwa im Jahr 1853 gestorben wäre, so würde man heute von der „Bewegung“, die im Jahr 1853 völlig im Sande verlaufen war, wahrscheinlich kein Wort mehr wissen. Rossetti hielt aber mit seinem Lebenswerk den Namen „Prae-Raphaelitismus“ wach, und als er endlich in aller Leute Mund als „der Prae-Raphaelit“ gepriesen war, regten sich die anderen Gründer, um ihre Ansprüche geltend zu machen. Dabei kamen denn geschichtliche Tatsachen an das Licht des Tages, und das Wesen des ursprünglichen Prae-Raphaelitismus ist uns klar gemacht worden. Er hat es soweit zu einer historischen Bedeutung gebracht, während die praktische, tatsächliche, volkstümliche Bedeutung nach wie vor der Schule Rossettis vorbehalten bleibt, die ganz gegen seinen Willen, unter dem Namen „Prae-Raphaeliten“ bekannt wurde.

XIII

Der Einfluß des Prae-Raphaelitismus auf das Kunstgewerbe: William Morris

Und nun kommt noch die letzte Anomalie in dieser Geschichte von künstlerischen Begebenheiten, die in sich so viele Widersprüche und Ungereimtheiten aufweist.

Der eigentliche Prae-Raphaelitismus hat keine Bedeutung weiter gehabt.

Der Prae-Raphaelismus Rossettis ist von sehr merklicher, wenn auch insularer Bedeutung gewesen, war aber nicht im geringsten ein „Prae-Raphaelismus“ im eigentlichen Sinne des Wortes.

Die größte Tat aber, die die Prae-Raphaeliten — die ursprünglichen sieben, Rossetti und dessen Nachfolger, alle zusammen — vollbracht haben, gedieh zur ungeheuren internationalen Bedeutung. Diese Großtat jedoch wird nie mit dem Namen „Prae-Raphaelismus“ in Verbindung gebracht, infolgedessen die wenigsten Menschen sie richtig auf die wahren Urheber zurückführen. Ich meine die Wiederbelebung des Kunstgewerbes.

Schon bei den Vorbesprechungen mit Millais und Rossetti will Hunt auf das Kunstgewerbe zu reden gekommen sein. Er schreibt: „Meine früheren Erfahrungen als Musterzeichner, und meine Kritik der schlechten, gemeinen Formen und unverstandenen Biegungen in dem Mobiliar jener Zeit, worauf ich Rossettis Aufmerksamkeit bei seinem ersten Besuch lenkte, gaben mir Mut, auch auf Reformen in diesem Gebiet die Hoffnung zu setzen. Wir unterhielten uns über Verbesserungen auf dem Feld der Erzeugung von Haushaltsgegenständen, Mobiliar, Stoffen und weiteren Gegenständen zum Schmuck von Innenräumen. Und wir hielten nicht inne, ehe Rossetti sich darüber verbreitet hatte, daß man auch Frauenkleider entwerfen müsse und die männliche Tracht zu verbessern suchen solle. So wollten wir dem Beispiel früherer Künstler nacheifern, die sich nicht nur auf einem, sondern auf allen Gebieten der Kunst heimisch fühlten.“

Unseren guten Hunt hat die Entwicklung des Prae-Raphaelismus, wie wir bereits sahen, etwas ausgeschaltet, und es ist begreiflich, daß er sein Licht nicht gern unter einem Scheffel stehen sieht, sondern sein möglichstes tut, auf *seine* Tätigkeit, bei allem was Prae-Raphaelismus heißt, das Augenmerk zu lenken. So nimmt er für sich auch die Urheberschaft der Kunstgewerbebewegung in Anspruch. Nach seiner Rückkehr aus dem Heiligen Land richtete Hunt sich in Kensington eine Wohnung ein. „Dabei nahm ich mir vor, so weit als möglich mich von dem gemeinen Mobiliar des Tages zu befreien. Was man täglich brauchte, konnte man ja bis zu einem gewissen Grad nur in vorhandenen Formen bekommen: aber für die Wohnräume blieb mir

doch einiger Spielraum gewährt. Als gewöhnliche Sitzgelegenheit genügten mir die sogenannten Windsorstühle. Ich gab ihnen aber eine gebührende Folie durch einen schönen altenglischen Stuhl, dem ich eigene Physiognomie verlieh durch Anbringung einer Kartusche mit meinem Monogramm darauf. Freier schon war der Versuch, einen Stuhl nach dem Vorbild eines ägyptischen Sessels im britischen Museum zu entwerfen, der sich zu einem schönen Stück Möbel von dauerndem Wert gestalten ließ. Die Fabrikation besorgte in vorzüglicher Weise die Firma Crace. Dazu kam ein altes Buffet, das mir mein Freund Augustus Egg verehrte in Anerkennung meiner Vorliebe für reine Formen im Mobiliar. Mit der Zeit fügte ich noch ein portugiesisches Kunstschrankchen und ein spanisches diesen Sachen hinzu. Damit waren meine Mittel erschöpft. Immerhin hatte ich schon damit getan, was für mich im Bereich der Möglichkeit lag, um meine Behauptung zu beweisen, daß das Entwerfen von Möbelformen wohl in dem legitimen Bereich der Tätigkeit eines schaffenden Künstlers läge. Als ich die kleine Gruppe meiner häuslichen Zierden den P. R. B.-Freunden vorwies, verbreitete sich diese Vorliebe, und Brown, der besonders den ägyptischen Stuhl bewunderte, veranlaßte einen Tischler, einen ähnlichen anzufertigen. Dabei stellte er mir diesen Tischler als einen vor, der viel wohlfeiler als der meinige arbeitete, und bot mir den trefflichen Entwurf für einen Tisch, den ich sehr nötig brauchte, an. Ich nahm dankend an und ließ ihn mir ausführen. Hiernach ergriff das Fieber, Möbel zu entwerfen, auch andere Mitglieder unseres Kreises, bis sich daraus eine Modefrage von weittragender Bedeutung entwickelte“.

Das ist aber eine starke Entstellung der geschichtlichen Vorgänge. In der Tat spielte sich die kunstgewerbliche Neubelebung ganz anders und ohne unmittelbare Beeinflussung Hunts ab. Was Hunt erzählt, fällt in das Jahr 1856. Aber um diese Zeit hatte Rossetti bereits den ersten größeren kunstgewerblichen Auftrag in Angriff genommen, das Glasgemälde für die Kathedrale zu Llandaff. Wie wir schon erfahren haben, hatte sich überhaupt in einer Phase seiner Malerei eine dekorative, kunstgewerbliche Atmosphäre stark ausgebreitet, und gerade diese war es, die die Schar der Jünger, welche sich in Oxford zu ihm gesellten, als besonders sympathisch empfanden. Sie versuchten sich alle im Kunstgewerblichen, waren ja doch selbst die Malereien in der

Debating Hall der Oxford Union eigentlich mehr angewandte als freie Kunst.

Einer dieser Jünger, Peter Paul Marshall, hat denn auch Rossetti den Plan zu einem kunstgewerblichen geschäftlichen Unternehmen vorgelegt, den dieser mit dem ihm eigenen Blick und gewohnten Enthusiasmus begeistert begrüßte. Um das Jahr 1860 kristallisierte sich diese Gründung, die in ihren Folgen bei weitem das Wichtigste werden sollte, was überhaupt mit dem Prae-Raphaelitismus zusammenhängt. Merkwürdigerweise waren es wieder sieben Gründer, und William, der Bruder Rossettis, ordnet sie nach dem Grad ihrer Bedeutung für das Unternehmen so: Morris, Madox-Brown, Burne-Jones, Rossetti, der Architekt Webb, der Ingenieur Marshall und der Mathematiker Falkner. Als Firma wurde eingetragen „Morris, Marshall, Falkner & Co.“, und jedes Mitglied war neben seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit auch pekuniär herangezogen worden. In letzterem Punkt war William Morris die Hauptstütze der Gesellschaft, und im Verlauf war es auch im wesentlichen seine Arbeit, die der Gründung zu ihrem Erfolg verhalf. Zum Anfang versandte die Firma einen Prospekt, den ich im nachstehenden frei übersetze. Nach Angabe der Firma, des Zwecks der Gesellschaft und der Namen von ihren sieben Mitgliedern, heißt es: „Die Entwicklung der angewandten Kunst hat jetzt, dank der Anstrengungen englischer Architekten in unserem Lande einen Punkt erreicht, wo es wünschenswert erscheint, daß Künstler von Ruf sich fernerhin daran beteiligen und ihr ihre Zeit widmen. Zweifellos lassen sich einzelne Fälle feststellen, in denen es zu vollem Erfolg gekommen ist. Immerhin muß man ganz allgemein zugeben, daß alle Bemühungen in dieser Richtung bislang unausgeglichen und rhapsodisch geblieben sind. Denn bislang machte sich der Mangel an künstlerischer Beaufsichtigung, die allein es verbürgen kann, daß alle Teile einer Arbeit sich zu einer schönen Harmonie gestalten, um so mehr fühlbar, als es naturgemäß eine teure Sache war, wollte man einen einzelnen Künstler aus seinem gewohnten Schaffen herausreißen, damit er sich mit diesen kunstgewerblichen Dingen beschäftige.

Die Künstler, deren Namen hier zu Anfang stehen, hoffen, daß sie dieser Schwierigkeit dadurch, daß sie sich untereinander verbunden haben, steuern können. Da sie in ihrer Mitte Männer von dem verschiedenlichsten Können einschließen, so wird es

Morris. Das Rosenmuster für Kattune.

ihnen möglich sein, alle Arten von dekorativen Aufträgen zu übernehmen, sei es Wandschmückung oder etwas anderes, von wirklichen Gemälden herab bis zur kleinsten Arbeit, bei deren Ausführung es sich noch um eine künstlerische Fassung handeln kann. Daraus entsteht die Aussicht auf das größtmögliche Maß von künstlerischer Leistung nebst steter künstlerischer Überwachung bei der möglichsten Beschränkung von Aufwand an Geldmitteln, während die geleistete Arbeit selbst ganz folgerichtig vollkommener ausfallen muß, als wenn sie einem einzelnen Künstler anvertraut worden wäre, der sich nur gelegentlich mit solchen Dingen beschäftigt.

Die genannten Künstler haben sich schon seit Jahren in das Studium der dekorativen Künste aller Zeiten und Völker vertieft, und sie selbst haben es empfindlicher als die meisten Zeitgenossen gespürt, daß es gegenwärtig keine Stelle gibt, wo man gute Arbeiten, von zugleich echtem und schönem Charakter, erhalten oder sich machen lassen kann. Daher haben sie sich zu einem Unternehmen zusammengeschlossen, wo durch sie selbst und unter ihrer Aufsicht hergestellt werden:

I Wandschmückungen, entweder in Gemäldeform oder als Musterverzierungen, oder auch nur durch Angabe von Farbenabstimmungen, für Wohnungen, Kirchen sowie öffentliche Gebäude.

II Schnitz- und Skulpturarbeit für Bauten.

III Glasmalerei, unter besonderer Rücksicht auf harmonische Beziehung zur Wandverzierung.

IV Metallarbeiten jeglicher Art, einschließlich des Schmucks.

V Mobiliar, dessen Schönheit entweder vom Entwurf oder von der Verwendung von Materialien, die bisher unbeachtet lagen, abhängt, oder von dem Zusammengehen vom Muster mit der Form.

VI Malereien, worunter alle Arten der Stickerei, gepreßtes Leder und Zierarbeiten in ähnlichen Stoffen, sowie die künstlerische Gestaltung jeglicher Artikel für den täglichen Hausbedarf mit eingeschlossen sind.

Es ist nur noch nötig mitzuteilen, daß Arbeiten auf allen diesen Gebieten veranschlagt, und auf solid geschäftsmäßiger Grundlage ausgeführt werden, und es besteht die Vermutung, es werde sich zeigen, daß gute Dekoration, die viel mehr einen

Geschmacksluxus als einen Geldluxus voraussetzt, entschieden weniger kostspielig sei, als man allgemein annimmt.“

William Morris wurde nicht nur der treibende Faktor des Ganzen, bald wurde auch die Firma, die zunächst ganz klein im Red Lion Square, London anfang, in „Morris & Co.“ umgetauft. Morris war ein Enthusiast wie Rossetti. Beide wurden untereinander und mit Burne-Jones durch die gemeinsame Verehrung alter Dichtkunst und romantischen Wesens verbunden. Aber Morris unterschied sich doch wesentlich von Rossetti. Er war ein ausgesprochener Optimist. Sein Kunstschaffen war ihm Mittel zum Zweck, der Zweck selbst, Freude zu erwecken, dem Leben Inhalt und Trieb zu verleihen durch Verbreitung der Schönheit. Rossettis Kunst war durchaus esoterisch. Sie setzte viel voraus; sie wendete sich aber nicht nur innerlich sondern auch äußerlich an einen Kreis von Auserwählten. Nur wenige eingeführte Freunde und Gönner hatten Zutritt zu seinem Atelier und bekamen seine Schöpfungen überhaupt nur zu Gesicht. Öffentlich stellte er nie mehr und in geschlossenen Künstlergesellschaften nur noch überaus selten aus. Wenn einer seiner Gönner und Abnehmer gestorben war und dessen Kunstbesitz, wie das in England wegen des hohen Erbschaftszolls leider üblich ist, unter den Hammer kommen sollte, so ließ er es sich bedeutende Geldopfer kosten, seine Bilder soweit möglich von der Versteigerung fernzuhalten. Überall und immer zog Rossetti sich vor der Öffentlichkeit zurück; das Urteil der Menge, überhaupt die Menge selbst interessierte ihn nicht.

Morris dagegen war ein rabiater Popularisierer. Er brachte nun schließlich auch noch dieses Element in die Kunstbewegung, die mit dem Prae-Raphaelitismus zusammenhing, hinein. Bei ihm findet man die tätige Begeisterung Rossettis im großen Maßstab wiederholt und auf eine riesige Propaganda zu Gunsten einer Kunst für das ganze Volk gerichtet. In manchem Punkt war er ein Schüler Ruskins. Er griff dessen Ideen der Veredelung der Menschheit durch die Kunst auf und erweiterte Ruskins Sozialismus: hat er sich doch einmal direkt als Sozialisten und an der Arbeiterbewegung Interessierten verhaften lassen.

„Ich kann mir es nicht vorstellen, daß die Kunst das Privilegium einzelner bleiben solle“, meinte Morris, „ebensowenig wie die Bildung und die Freiheit das Privilegium einzelner bleiben dürfen“. „Zur Kunst gehört nicht der Begriff des Abgeschlos-

senen und Ausschließenden. Schönheit kann gleichmäßig sich im Schloß wie in der Hütte offenbaren.“ „Die Kunst sollte durch das Volk für das Volk geschaffen werden und sollte eine ebenso hohe Freude dem gewähren, der sie schafft, wie dem, der das Geschaffene verwendet“.

Das klingt uns alles heute noch in den Ohren, nicht etwa von Morris' Zeit her, sondern weil es dieselben Schlagworte sind, die auch unsere deutsche, erst unlängst erstandene Auflebung des Kunstgewerbes im Munde führte. Manche der Prospekte unserer „Werkstätten“, die heute noch kein Dezennium alt sind, lauten geradezu drollig übereinstimmend mit demjenigen, von dem ich oben eine deutsche Paraphrase geboten habe. Selbstverständlich geht die Hauptforderung, daß das Kunstgewerbe sich wieder des echten Materials bedienen soll und auf die rein täuschenwollende Scheinwirkung verzichten müsse, auf Morris (nicht etwa erst auf Van de Velde, wie manche glauben) zurück. Anderseits wiederholen die Neueren auch jene holde Täuschung, „daß man finden werde, die Sache sei gar nicht so teuer, wie man fürchte.“ Von alledem sind wir mittlerweile gründlich kuriert worden. Derartiges Kunstgewerbe ist außerordentlich teuer und wird es stets bleiben. Das mit dem Hineintragen der Kunst in die ärmste Hütte, ist Faselei. Tatsächlich bleibt die Bildung sowie die Freiheit, und endlich am allermeisten die Kunst, das Privilegium einzelner, einzelner, wenn man daneben die Millionen stellt, für die sie ewig unerreichbar bleiben werden. In einem seiner berühmten Stiche hat Max Klinger den Gedanken vom Ausgleich beim Verbrauch der Kräfte sehr schön angedeutet. Tausende von Gedanken, von Trieben, von Menschen müssen im Elend untergehen, damit einer, der in sich die so aufgesparten Kräfte vereint, in Schönheit erstehen kann. Kunst und Masse bleibt schon deswegen ein Widerspruch, weil die Kunst mehr als alles andere nicht nur vom Schöpfer sondern auch von dem, der sie genießen will, Opfer an Zeit und Kraft verlangt.

Immerhin gibt es noch übergenuß für den zu tun, der sich damit begnügt, die Hunderttausend treffen zu wollen, ohne es auf die Millionen abgesehen zu haben. Und hier ist das Ergebnis von Morris' Wirken allerdings großartig gewesen. Man hat, um diesen Satz zu beweisen, einfach auf das Aussehen der englischen Innenausstattung von 1870 im Vergleich zu jener vom Jahr 1860 verwiesen.

William Morris war wie Burne-Jones von keltisch-wallischer Abstammung, war aber in der Nähe von London am 24. März 1834 geboren. Auch er war eine Art Wunderkind gewesen und konnte sich nicht mehr auf die Zeit besinnen, da er nicht hätte lesen können. Mit sieben Jahren bereits soll er das meiste von Walter Scotts Romanen verschlungen haben. Über diesen Umstand darf man nicht so ohne weiteres gleiten. Wenn er auch später Scotts falschen Romantizismus durch einen echten ersetzt hat, so hat er sich doch nie *ganz* von dem Einfluß des Schotten befreien können. Das erklärt die Tatsache, daß Morris bis zuletzt immer noch an einigen äußerlich romantischen Formeln hängen blieb, die der sonstigen Echtheit seiner Neubelebung eigentlich fernlagen.

Schon als Knabe war er bekannt unter seinen Mitschülern wegen der wunderbaren Geschichten, die er erzählen konnte. Auf der Universität wurde er merkwürdigerweise an demselben Tag immatrikuliert wie Burne-Jones. Von eben diesem Tage an läuft eine enge Freundschaft zwischen dem Paar, die nur mit dem Tod endet. Selten, wenn überhaupt je, hatten sich zwei so durchaus kongeniale Naturen zusammengefunden. Wie sein Freund, begeisterte auch Morris sich hell für Rossetti und dessen Kunst.

Sobald er einmal zur Kunst hinübergezogen war, stand seine Grundanschauung ihr gegenüber auch gleich fest. Sie war auf einer noch breiteren Basis als diejenige der Prae-Raphaeliten, oder sagen wir lieber auf einer noch volkstümlicheren, aufgebaut. Das Hauptwesen der Kunst war für ihn die Dekoration. „Kein Gemälde“, meinte er „scheint mir vollkommen zu sein, wenn es nicht etwas mehr als eine Darstellung der Natur ist, und darüber hinaus noch etwas erzählt. Es sollte auch eine bestimmte, harmonische, bewußte Schönheit in sich einschließen. Es muß schmücken. Es muß stets möglich sein, daß es sich in ein Zimmer, eine Kirche oder eine Halle als Teil eines schönen Ganzen einfügen läßt.“ Diese Anschauungen haben zweifellos auf den Prae-Raphaelitismus Rossettis, dem sie ohnehin nahe lagen, mächtig rückgewirkt.

So ist es auch bezeichnend, daß Morris, als er von der Universität abging, sich nicht wie seine anderen Mitarbeiter einem Spezialgebiet überantwortete, sondern die allumfassende Kunst, die Architektur studierte. Neun Monate lang blieb er im Atelier

des bekannten Architekten Street. Seine Meinung lautete: „Ich sprach eben von den volkstümlichen Künsten, aber alle miteinander könnte man sie mit dem einen Wort Architektur erfassen. Sie sind sämtlich Teile eines großen Ganzen, und die Kunst, ein Haus zu errichten, ist dessen Anfang. Wenn wir nicht wüßten, wie man färbt und webt, wenn wir weder Gold noch Silber noch Seide besäßen, wenn wir keine Malpigmente außer einem halben Dutzend Ockern und Umbern besäßen, so könnten wir doch eine würdige Kunst entwickeln, sobald wir nur Bauholz, Stein und Kalk besäßen und ein paar Schneidewerkzeuge, mit denen wir diese Dinge so bearbeiten könnten, daß sie uns nicht nur gegen Wind und Wetter schützen sondern auch unseren Gedanken und den Zielen, die uns bewegen, Ausdruck verleihen. Die Architektur würde uns allen Künsten zuführen, wie sie es mit unseren ersten Vorfahren getan hat.“ Auch aus diesen Aussprüchen wird der Kundige sehen, wie Morris bereits alles das vorausentwickelt hat, was die neueren „Umstürzler“ auf dem Festland mit lautem Geschrei verbreiteten, ohne ihn zu nennen. Bei uns kennt man von Morris eigentlich wenig mehr als seine Buchdruckkunst und seinen Buchschmuck, das heißt man spürt seinen Einfluß wohl allenthalben, weiß aber nicht, daß es eben *seiner* ist. Morris' Buchkunst aber ist sicherlich seine schwächste Schöpfung gewesen, so schön auch an und für sich die Erzeugnisse waren, weil er gerade auf diesem Feld zu stark rückblickte, und hier am wenigsten Frisches, Neues entfaltete.

Morris' erste Leistung war die Herausgabe einer Sammlung von mittelalterlichen — dem Stoff und dem Geist nach — Gedichten, unter dem Titel „The Defense of Guenevere“. Zweifelloso hatte er Rossetti's Werke auf diesem Gebiet im Manuskript gelesen: sie hatten ihn befreit und bestimmt. Immerhin war er der erste, der sich an die Öffentlichkeit mit einem derartigen Gedichtsbuch wagte. Mit ihm trat eine neue Art Romantizismus auf: eine Art, die wie eine zweite Nachblüte der alten, ursprünglichen Dichtung selbst wirkte. In ihr fehlte der hinweisende, kommentierende Ton, das Bewußtsein, daß man den Menschen unserer Zeit dieses Stück Vergangenheit in irgendwelcher Weise mundgerecht vortischen mußte. Es war eine immanente, reflexionslose, rein ästhetische Dichtkunst, in der die oft barbarische Leidenschaft und die merkwürdige Mystik des Mittelalters sich unmittelbar und ganz echt offenbarten.

Zu dieser Zeit hat Morris auch auf Bestellung von einem der Abnehmer Rossettis durch dessen Vermittlung an einem Bild „Tristan nach seiner Krankheit im Garten Markes von dem Hund, den er Isolde geschenkt hatte, wiedererkannt“, gemalt.

Die ausgesprochene Wendung zum Kunstgewerbe fand statt im Jahre 1861. Schon seit etwa zwei Jahren hatten sich die Künstler, die zum Prae-Raphaelitismus in Beziehung standen, darunter auch einige Frauen, in häufigen Zusammenkünften über die Notwendigkeit einer Gründung in der Art von Morris & Co. besprochen. Wenn Hunt schon den Stand der englischen Malerei zur Zeit, als er sich ihr zuwandte mit einer im letzten Grund vernichtenden Kritik bedacht hatte, so mußte jene Kritik noch viel bitterer ausfallen, die sich mit der Scheußlichkeit des damaligen Kunstgewerbes — den pseudorealistischen Webereien, falsch in der Perspektive und der Schattenwirkung, den öden, phantasielosen Stickereien, den fürchterlichen Wachs- und Perlen-Nippes und anderer Grauslichkeiten mehr — befaßte. Es war einfach unmöglich, für den eigenen Gebrauch ein gediegenes, geschmackvolles, *neues* Stück zu beschaffen. So war zunächst auch die Gründung „Morris, Marshall, Falkner & Co.“ hervorgerufen mit Rücksicht darauf, daß sie in erster Linie den Bedarf der beteiligten und befreundeten Künstler decken solle. An einen Erfolg mit dem außenstehenden Publikum wagte man noch gar nicht zu hoffen. Daß dieser doch eintrat, war einzig und allein der Zähigkeit und dem Genie Morris zu verdanken. Er siegte über die zurückhaltende Verwunderung des Publikums sowie über die Machenschaften der entgegenarbeitenden, gewöhnlichen Geschäftskonkurrenz. Bereits auf der Internationalen Londoner Ausstellung hatte er mit seinen beiden Gruppenausstellungen zwei erste Preise errungen. Nach 25 bis 30 Jahren hatte sein Unternehmen nicht nur den Anstoß dazu gegeben sondern auch wohl das meiste dazu beigetragen, die Anschauungen der Welt umzumodeln.

Morris betonte zunächst die Schönheit der Handarbeit gegenüber der schablonenmäßigen Leistung jeder Maschine. Diesem Grundsatz ist er auch bis an sein Ende treu geblieben. Selbst in Merton Abbey, wo sich sein Unternehmen schon zum Großbetrieb ausgewachsen hatte, gab es keine einzige Dampfmaschine für irgendwelche Verrichtung. Durch die Lust an der Handarbeit allein war die Freude am Schaffen, am Selbstge-

stalten gegenüber dem geistlosen Wiederkäuen fremder und alter Vorbilder zu fördern.

Morris' Tätigkeit erstreckte sich besonders auf den Tapetenentwurf und -druck; auf die Schaffung von Stoffmustern und auf das Bedrucken von Cretonnes und Velvets danach, auf das Weben von Stoffen und Herstellen von Teppichen sowie „Arras“-Gehängen, auf die Glasmalerei und die Fabrikation von handgemalten Fliesen. Die Schönheitsideale des Rossettischen Prae-Raphaelitismus fanden hier ihre Verwertung als angewandte Kunst. Aber es ist nicht allein die unmittelbare Leistung Morris' und seiner Offizinen, die die Größe seiner Taten ausmachen. Im gewissen Sinn kann man ihn als den Vater, den Anstifter von allem dem, was wir heute „Liberty“-Ware nennen, und was weit über sein engeres Vaterland bekannt geworden ist, nennen. Sein künstlerisches Schaffen hat ähnlichem Wirken in anderen Ländern vorgearbeitet, indem er erst einmal bewies, daß ein solches Schaffen überhaupt künstlerisch und finanziell durchführbar sei.

Auf dem weiteren Gebiet, auf dem sich die Morris-Werkstätten besonders auszeichneten, nämlich auf dem der Glasmalerei, waren Burne-Jones, Madox Brown und Rossetti die Hauptstützen von Morris. Einigemal haben sie auch Gesamtkunstwerke, so wie es der Prospekt ankündigt, hergestellt. Das sogenannte „Red House“ zu Upton bei Bexley Heath, das sich Morris bauen ließ als er sich verheiratete, haben schon die Kameraden, die sich später zu der Firma vereinigten, völlig erbaut und in allen Teilen geschmückt.

Die auf dem Festland am bekanntesten gewordenen Schöpfungen Morris, sind, wie ich oben bemerkte, seine Buchdruckerarbeiten, die Erzeugnisse der berühmten Kelmscott Press. Sie haben dem Handpressendruck in England und dann auch im übrigen Europa zu neuem Leben verholfen. Großenteils sind es eigene Dichtungen und Werke seiner Freunde, die Morris druckte, dann aber auch mittelalterliche Romanzen. Die Schätzung, deren sich diese Bücher erfreuten, war eine ungeheure. Morris, Burne-Jones, Crane und andere lieferten den Buchschmuck dazu, und Morris ließ dafür mehrere Typensätze neu entstehen. Sie waren wohl überschätzt worden, was sich schon einmal daraus ergibt, daß für die Bücher jetzt auch in England nicht länger die Preise angelegt werden, die man noch vor zehn Jahren zahlte.

Ihr wunder Punkt ist eben der, daß sie in einem historisch archaischen Geschmack gehalten sind. An sich waren sie als Handdruckleistung alle tadellos, und ihr Wert als Vorbild für die schöne Handarbeit gegenüber der geschmacklosen, billig und schlechten Maschinenleistung überhaupt ein sehr hoher.

Kommen wir auf den Kernpunkt der ganzen Sache, so sehen wir, daß, ebenso wie der ursprüngliche Prae-Raphaelismus, ein, allerdings verfrühter, Ansatz zur mächtigen Bewegung des Naturalismus war, auch William Morris eine Vorstufe des großen Aufschwungs im Kunstgewerbe gewesen ist, den wir erst jetzt und zwar ganz Europa hindurch erlebt haben. Seine Leistung war allerdings weit gewichtiger als jener ursprüngliche Prae-Raphaelismus, der noch einmal völlig untertauchen konnte. Von Morris dagegen gehen die Fäden direkt auf die heutige Periode hinüber.

Das Wesentliche bei der praeraphaelitischen Künstlerschar um Morris herum ebenso wie bei der heutigen Bewegung war nicht im mindesten all das schöne Gerede von Billigkeit, von der Kunst fürs Volk und von Gott weiß was für hochtönenden Zielen. Der einfache Umstand vielmehr, daß wirkliche, freie Künstler sich auf einmal um Dinge kümmerten, die bislang den Herren Tapezierermeistern, den Kunsttischlern und all solchen biederer Handwerkern anvertraut gewesen waren, deren geistiger Horizont abschloß mit dem, was sich auf der gewerblichen Fachschule erlernen ließ, ist der springende Punkt. Es ist klar, daß eine Tapete, die ein Künstler entwirft, der mir gegebenenfalls auch ein Werk der freien Kunst liefern kann, wenn er sich überhaupt einmal für die Arbeit eignet, wertvoller ausfallen wird als die Tapete eines Musterzeichners, dessen künstlerische Bildung aus dem Erlernen einiger weniger Formeln und Rezepte bestand; gerade wie ich — *ceteris paribus* — aus der Unterhaltung mit einem weitgereisten Universitätsprofessor mehr Gewinn forttragen kann, als aus der mit einem ostelbischen Dorfschulmeister, der nie aus seiner Provinz herausgekommen ist.

Die große Tat der Prae-Raphaeliten, unter denen, soweit es diese Frage betrifft, Morris wohl als der wichtigste und typischste anzusehen ist, besteht also darin, daß sie den Künstler überhaupt wieder dazu brachten, sich mit dem Kunstgewerbe zu beschäftigen, und es nicht, wie das seit langem der Fall gewesen war, als etwas Niederes zu verschmähen.

Wir haben gesehen, daß dieses Ziel alle Prae-Raphaeliten, mit Ausnahme von Millais vielleicht, beschäftigt hat, und wir können alle als an dieser Tat mit ihren ungeheuren Folgen beteiligt ansehen. Daß merkwürdigerweise diese Tat, die folgenreichste, die sie geleistet, nicht mit ihrem Gruppennamen, dem Prae-Raphaelismus, in Verbindung gebracht worden ist, tut nichts zur Sache. Deswegen muß der unbefangene, historische Betrachter doch die Wirkungen auf ihre wahren Urheber zurückführen und sie ihnen gutschreiben.

XIV

Zusammenfassung

Fassen wir nun zum Schluß das was wir kennen gelernt haben in Gestalt eines kurzen Auszugs zusammen.

Gegen Ende der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war die Kunst in England in beängstigender Weise verflacht. Inhaltlich begnügten sich die Maler mit dem endlosen Wiederholen von zugespitzten aber geistlosen Genredarstellungen und einigen abgedroschenen anderweitigen Vorwürfen. Dem Verstand des Betrachters war weniger als nichts geboten und sein menschliches Interesse konnte unmöglich wach gerufen werden. Was die Auffassung anbelangt, so wagte sich keiner mit einer eigenen vor. Alle suchten nur ein altes Vorbild, von dem man sich einbildete, es ließe sich auf Raffaele Santi oder gar auf das klassische Hellenentum zurückführen, möglichst zu erreichen. Alles war der Schablone verfallen, so auch die Regeln der Komposition, die Grundsätze der Farbengebung, die technischen Lehren.

Dagegen erhob Ford Madox Brown zunächst Protest, in dem er sich Vorwürfe herausuchte, die nationales und menschliches Interesse erwecken konnten; ferner, indem er eine ernste, gehaltvollere Kunst erstrebte und sich nicht an den üblichen gefällig-süßlichen, läppisch-komischen und leer-sentimentalen Idealen genügen ließ. Durch seinen Umgang wurde auch die großzüge dichterische Phantasie eines genialen Jünglings, Dante Gabriel Rossetti, in bestimmte Bahnen gelenkt und dieser einmal überhaupt mit der Notwendigkeit harter Arbeit bekannt gemacht.

Auf ähnliche Ideen verfielen in ihren Entwicklungsjahren zwei weitere Jünglinge von ungewöhnlicher Begabung, John Everett Millais und William Holman Hunt. Der erstere war ein außerordentliches Maltalent und hatte bereits mit 15 Jahren die große Prämie der Akademieschulen errungen. Der andere war schwerfälliger und ernster; das Leben sowohl wie die Kunst war ihm nicht so leicht erschienen; ein ganz unverkennbarer Zug zum dogmatisch-theoretischen und auch zum streng-religiösen zeichnete ihn aus.

In ihrem Suchen nach einem Heil für die Kunst glaubten sie den Ausweg nur so finden zu können, wenn sie die Wichtigkeit von all dem erstarrten Formelkram, ferner die Gültigkeit der Regeln und Regelchen, die sich als ein wesentlicher Teil in der Entwicklung des *Schulwesens* seit der Hochrenaissance erwiesen hatten, verneinten. Im Wesen der Akademie liegt die Nachahmung, und da nur das Äußerliche nachgeahmt werden kann, ist es begreiflich, daß zu guter Letzt sich das Lehren allmählich umgestaltet zur Mitteilung einer endlosen Reihe von Rezepten und Regeln, die beschränken und eindämmen, anstatt zu fördern und Begabungen zu befreien.

Wenn also auch diese heranwachsenden Künstler in erster Linie davon überzeugt waren, daß man die Kunst herausheben müsse aus dem Stadium einer Tändelei, in das sie verfallen war, zu etwas Gehaltvollem, das sich wirklich würdig erweist, ernste Menschen zu beschäftigen, so meinten sie doch auch der Formelkram müsse über Bord geworfen werden und der einzige Weg dazu wäre derjenige, der wieder direkt zur Natur führt.

Eine praktische Wendung gab ihrer Theoretisiererei Rossetti, der mittlerweile Schüler von Hunt geworden war, dem er die wirkliche Einweihung in die Öltechnik verdankt. Ein geborener Führer, Proselytenmacher und Enthusiast, nahm er die entwickelten Prinzipien gierig auf, insoweit sie versprachen zu etwas Ungewöhnlichem, Großem zu führen, und arbeitete sofort auf eine „Bewegung“, auf eine Künstlervereinigung los. Diese kam denn auch zustande, und in einer Sitzung in Millais' Atelier, wurde als Name für die Vereinigung, die „Praeraaphaelitische Bruderschaft“ gewählt. Die Jünglinge hatten Lasinios Stiche nach den Wandbildern des Campo Santo gesehen und fanden hier, nicht etwa in der Erscheinung aber im Prinzip gerade das, was sie suchten, die selbständige Stellung eines jeden Künstlers

Morris. Das Granatapfel-Muster für handgewebte Teppich-Tapeten.

der Natur gegenüber, der absolute Mangel eines einzigen, allein seligmachenden Schönheitsprinzips, die aufrichtige Ehrfurcht vor der Natur als einer Lehrmeisterin gewaltiger denn alle Schulregeln. Sie wußten eben gerade, daß diese Maler zeitlich vor Raffaello Santi zu stehen kommen. Daher wählten sie den Namen Prae-Raphaelitismus der, wie sie glaubten, dieses klar ausdrückte. Der „Brüderschafts“-Teil des Titels war Rossettis höchsteigene Schöpfung. Er besaß zu jener Zeit von dem Verkehr mit Brown her, einige archaische Neigungen, und den feinen Instinkt dafür, daß man ohne eine etwas absonderliche, vielleicht mysteriöse Eigenheit, nicht leicht zur Wirkung gelangen könnte. Die Mitglieder sollten die Buchstaben P. R. B. auf ihren Werken neben ihrer Unterschrift anbringen. Niemand durfte die Bedeutung dieser drei Buchstaben verraten.

Ursprünglich gab es sieben Mitglieder, von denen aber einer noch so gut wie gar nichts geleistet, ein anderer überhaupt noch nicht einmal mit dem Zeichnen angefangen hatte. Die Wucht der Verantwortung blieb auch später auf Millais, Hunt und Rossetti liegen.

Die ersten praeraphaelitischen Bilder stießen auf Beachtung in der Presse und bei den Ausstellungsbesuchern. Man merkte doch gleich, daß es sich um etwas nicht Gewöhnliches handele. Man gab ihnen in verbindlicher Weise Ratschläge, sich nicht in Irrwegen zu verlieren, und der Grundton der Besprechungen war überhaupt ein wohlwollender. Das ist der zünftigen Kritik, die ja in England vielleicht noch schlechter als anderswo gewesen ist, gar nicht gering anzurechnen. Daß sie von allem was neu ist verwirrt wird, ist ja historisch feststehend. Hier gab es nun gleich Bilder, die zum ersten Mal im Freien gemalt, mit wirklicher Tages- statt der üblichen Atelierbeleuchtung ausgestellt waren, und in denen die Natur bis ins feinste Detail aufmerksam verfolgt war, statt, daß der Maler sich mit der üblichen, schablonenhaften Aufteilung im braunen Vordergrund, grünen Mittelgrund, blaue Ferne begnügt hätte. Man bekam wirkliche Blätter, Blumen, Sträucher und Bäume, statt der konventionellen Pinselstriche zu sehen. Es ist eigentlich verwunderlich, daß sich nicht schon dieses Mal ein lebhafter Widerspruch erhob.

Dieser trat aber bei der zweiten Ausstellung hervor, um die nächsten Jahre hindurch mächtig zu wachsen. Durch die

Nachlässigkeit Rossettis war das Geheimnis, daß die Buchstaben P. R. B. in sich bargen, verraten worden. Die Kritik und die künstlerische Welt las aus dem Wort Prae-Raphaelitismus eine Spitze gegen Raffaello Santi heraus. Es erhob sich ein Sturm von Entrüstung gegen die Ikonoklasten, die sich erdreisteten, ein solches Ideal und die von ihm abgeleiteten Regeln bezweifeln zu wollen. Die offizielle Vertreterin dieser Regeln war in England die staatliche Akademie und so wurde das Auftreten der neuen Schule aufgefaßt als ein Hinwerfen des Fehdehandschuhs vor die Füße dieses altangesehenen Instituts. Damit hatte es ja im letzten Grunde wohl auch seine Richtigkeit, obwohl die Prae-Raphaeliten eigentlich vorhatten, die Akademie umzumodeln, nicht sie zu bekriegen und vernichten. Jedenfalls hatte der Name die Widersacher völlig um den Verstand gebracht. Kein einziger hatte eine Ahnung davon, daß es sich nur darum handeln sollte, an die Kunst zu treten, wie Raffaello es als Jüngling getan habe, sondern sie spürten nur eine antidynastische Bewegung gegen das Fürstenhaus Raffaello Santi. Kein einziger sah, daß es galt, etwas *Neues* zu probieren, einen zeitgemäß neuen Standpunkt gegenüber der Natur einzunehmen, sondern sie redeten von der Schule als von einer archäologischen, die die Unvollkommenheiten der primitiven Kunst uns wieder aufzutischen versuche.

In wenig Jahren hat die gedruckte und die gesprochene Kritik der Bewegung den Garaus gemacht. Als endlich ein Verständiger ihr zur Hilfe eilte — es war Ruskin — tat er es zuerst mit zu lahmen Gründen; das zweite Mal aber war es bereits zu spät.

Rossetti, der sich ohnehin schon etwas unerlaubt benommen hatte, indem er nicht geschlossen mit den anderen auftrat, fiel zuerst ab. Die Kritik verdroß ihn so, daß er beschloß, nicht mehr öffentlich auszustellen, welchem Vorsatz er treu blieb, auch längst nachdem die Bruderschaft zerstoßen war.

Vielleicht wäre die große Bewegung, die eigentlich nichts anderes war als ein Vorläufer der gewaltigen naturalistischen Strömung, welche die europäische Kunst mehr als ein Menschenalter später ergriff, immer noch zu retten gewesen. Da aber ging Hunt nach Syrien um biblische Bilder zu malen, und Millais wurde von der Akademie zuerst körperlich dann geistig aufgeschluckt. Der erstere hielt starr an seinen Überzeugungen fest,

aber durch die Orientmalerei und die Religiösität waren sie verdeckt. Der andere war ein viel zu großes Talent, um je ein schlechter Maler zu werden. Aber er überantwortete sich doch bis zu einem gewissen Grade der Neigung zur Gefälligkeit, die er einst verschmäht hatte, und gab seine Jugendideale preis.

So traf der Blitz des ungerechten Vorurteils die Brüderschaft und sie ging in Rauch und Flammen auf. Aus der Asche aber entstand als herrlicher Phoenix der Prae-Raphaelitismus Dante Gabriel Rossettis.

In dieser zweiten Verfassung hat der Prae-Raphaelitismus rein nichts mit den Prinzipien und dem Naturalismus der ersten englischen Schule dieses Namens zu tun. Daß derselbe Name auch jetzt wieder angewandt wurde, ist wohl nur ein Zufall der Personalunion. Als genialstes Mitglied der ursprünglichen praeraphaelitischen Schar sehen wir den Rossetti an. Für den einzigen wirklichen Verfechter, für Ruskin, mußte er bald (zum Teil infolge persönlicher Verhältnisse) als der überhaupt einzige noch bestehende Prae-Raphaelit gelten. So blieb an ihm und an der neuen, völlig andersgearteten Gründung, die er zu London und Oxford ins Leben rief der alte Name haften.

Rossetti, der sowieso nie mit den naturalistischen Grundsätzen des ursprünglichen Prae-Raphaelitismus recht einverstanden gewesen war, war mittlerweile ein ganz anderer geworden. Wie bei vielen der großen Künstler war eine Frau in sein Leben getreten und hatte diesem Leben einen neuen Inhalt gegeben. Ihre blühende, üppige Schönheit hatte auch seine künstlerische Phantasie in ungeahnte Schwingungen gesetzt. Durch seine Anlage und Bildung zu einem Menschen der verfeinertsten Geistesbildung herangewachsen, war er schon je einer der Geister, die auf den gutbürgerlichen Mitteldurchschnitt mit Verachtung und Stolz herabblickten. Dank dem Walten feinsinniger Frauen — seiner Mutter, seiner Schwester, seiner Frau — das sein Leben eigentlich nie ohne eine gütige Obergewalt gelassen hat, war sein Gegensatz zur kleinlichen, bürgerlichen Gesellschaft nicht etwa in der Form von Zügellosigkeit in Erscheinung getreten. Er stand über ihr, nicht außerhalb ihrer. Das kennzeichnet auch seine Kunst, *seinen* „Prae-Raphaelismus“. Nie ist er sinnlich, oder gar anstößig. (Es ist nebenbei bemerkt, nicht ein Zufall, wiederum aber höchst merkwürdig, daß wir keine gemalten Akte, nur einen einzigen bildmäßig durchgeführten,

gezeichneten von ihm besitzen.) Aber vor der wohlanständigen Zimmerlichkeit, die in der Bourgeoisiekunst tonangebend ist, macht er keine Verbeugung. Sein Frauenideal ist vollblütig, lebensfroh, reich in seinem Sinnesleben. Es prunkt mit seiner warmen, kräftig pulsierenden Schönheit. Es ist sicherlich stark im Genießen wie im Freudespenden. Seine Menschen, das fühlen wir, lassen sich von der großen Leidenschaft leiten und werden oder würden sich über die Grenzen, die einer blutarmen Gesellschaft von der Sippe der Sittsamen gesteckt werden, ohne weiteres hinwegsetzen, wenn es gilt, ein großes, inneres Erleben zum Austrag zu bringen. Es ist eine Welt von Helden und Heldinnen, in denen sich Schönheit mit Größe eher als mit Scheu paart, deren Regungen und Handlungsweise auf Naturkräfte eher als auf Menschengutdünken zurückzuführen ist.

Die gleiche, gesteigerte Art zeichnet auch Rossettis malerische Auffassung aus. Er stürzt sich in einen Farbentaumel und trägt so wie in der Formengebung auch im Kolorismus üppig auf. Auch hier also versetzt er sich in den grellsten Gegensatz zur Zeitepoche, in der er lebte, die im täglichen Milieu das Farblose, Stumpfe, Abgeschwächte pflegte. Hier erweist er sich demnach ebenfalls als Antinaturalist.

Gemünzt ist seine Kunst auf einen kleinen Kreis und zwar auf den Kreis der in der alten und neuesten Dichtkunst gebildeten Menschen. Die Artussage, Dante, die Werke der englischen Romantiker liefern ihm die Anregungen zu seinen Werken. Man muß sie eigentlich sehr gut kennen, um den allerletzten Genuß aus Rossettis Paraphrasen zu ziehen. Denn er illustriert nicht im gewöhnlichen Sinn; er vergegenwärtigt nicht die Hauptsituationen, wie sie des Dichters Wort schildern. Er liest zwischen den Zeilen und liefert eine psychologische Ergänzung zu dem was der Wortmaler gegeben hat. Er hilft uns ihn verstehen, in dem er die Voraussetzungen, über die der Dichter sich wohl nie deutlich verbreitet, weil es eben auch für seine Schöpfung die Voraussetzungen waren, erkennt und uns in seinem Werk angibt.

Ein Glück für Rossetti war es, daß ihm auch nach dem Tod seiner Frau wunderbare Modelle zur Verfügung standen, vor allem die prachtvolle Miß Burden, die nachmalige Frau von William Morris. Man muß aber betonen, daß er später zwar naturgemäß andere Gesichter, andere Modelle in seine Bilder bringt, daß sich aber an seiner Kunst selbst nichts Wesentliches

mehr ändert. Der Ausbau, die Gestaltung, die er dafür unter dem Einfluß seiner Verbindung mit Elisabeth Eleanor Siddal gefunden hatte, bleibt für ihn das einzige Ideal bis an sein Ende, mögen die Äußerlichkeiten auch sich ändern und mag auch das Können, die Ausführung infolge allmählichen Ausbleibens der Selbstkritik und noch mehr infolge steigender Erkrankung schwanken.

Rossettis Werke gelangten von der Staffelei weg in die Hände eines kleinen Kreises von Liebhabern. Zur allgemeineren Kenntnis kamen sie eigentlich erst durch die Ausstellungen, die nach seinem Tod veranstaltet wurden. Aber sein Wirken erschöpfte sich nicht in dem Malen von Bildern. Er hatte das Zeug zu einem großen Führer in sich. So bildete sich demnach eine Schar von gleichalterigen und jüngeren Künstlern um ihn herum, denen seine Anregungen das Wichtigste für ihr Leben war. Und so gründete er mit seinem Stil, dem Rossettischen „Prae-Raphaelismus“, eine eigentliche Schule.

Deren Haupt wurde später Edward Burne-Jones. Er ist es eigentlich, der den Namen Prae-Raphaelismus, für den Stil, der auf Rossetti zurückgeht, seine Verbreitung geschaffen hat. Anfangs ganz Nachahmer des glühenden, leidenschaftlichen Rossetti, suchte er sich bald eine mildere, weniger intensiv empfundene Seite von dessen Kunst aus, um sich daran anlehnend einen eigenen Typ, eine eigene Schönheitsanschauung herauszubilden.

Man hat die Burne-Jonessche Kunst noch nicht damit erledigt, wenn man sie einfach eine Verwässerung derjenigen Rossettis heißt. Zweifellos paßt diese Kritik bis zu einem gewissen Grad auf sie. Aber er hat Eigenes, Interessantes noch dazu gegeben, vor allem ein entwickeltes Gefühl für reichen Formenüberfluß, der sich in einem schönen, geistvollen Spiel mit dekorativen Linien äußert. Wenn seine Kunst etwas Kaltes an sich hat, so ist es die vornehme Kühle der guten Gesellschaft, an die sie sich wendet, und von der aus dieser Hauch auf sie fällt. Ihre Bedeutung liegt nicht zum kleinsten Teil darin, daß sie wieder — was Rossetti in seiner stolzen Isolierung ganz vernachlässigt hatte — Fühlung, wenn nicht mit dem Volk, so doch mit einer ganzen Menschenklasse gewann. Sie ist nicht wie die Kunst Rossettis oder Feuerbachs eine transzendente geblieben.

Bei der Entwicklung seines höchst eigenartigen Stils hat Rossetti seine Hineigung zum Kunstgewerbe deutlich verraten. In seinen Gemälden spielt das kunstgewerbliche Beiwerk eine außer-

gewöhnlich hervortretende Rolle. Er hat auch verhältnismäßig früh Arbeiten der angewandten Kunst, Glasgemälde, geschaffen. Man muß sich diese nicht etwa so losgelöst vom Handwerklichen denken, wie die Glasgemäldeerschöpfungen unserer deutschen Nazarener und Idealisten. Als sich zu Oxford eine Schule um ihn herum bildete, befanden sich darunter Architekten und andere Arbeiter, die mit dem Kunsthandwerk enge Fühlung hatten. Wieder war es Rossettis Enthusiasmus, der die Bewegung ermöglichte, der eine theoretische Anregung zur wirklichen Erscheinung werden ließ, und der auch durch das Beispiel seiner persönlichen Kunstweise Richtungen vorzeichnete. Das tätige, praktische Haupt dieser neuen Blüte des Kunstgewerbes wurde dann William Morris. Es ist nicht möglich, noch nötig, den Einfluß seiner Tätigkeit bis auf den heutigen Tag und bis aufs Festland herüber hier klarzulegen. Dazu fehlt es mir nicht nur an Platz, sondern man steht in den Kunstkreisen noch mitten in diesen Anschauungen drin, so daß ich nur Bekanntes wiederholen würde. Gilt der neue Geschmack in der Wohnungseinrichtung doch noch heute für viele schlechthin als „englischer“ Geschmack. Derjenige, der ihn aber in England entwickelt hatte, war eben Morris, der Jünger des „Prae-Raphaelismus“ mit seinen verschiedenen Unternehmen.

Wie unsere deutschen neuesten Kunstgewerbler wiegte Morris sich in dem Traum von einer bis in den letzten Winkel verbreiteten Volkskunst. Wie sie, hielt er noch viele andere Ideale hoch, die sich nie und nimmer verwirklichen lassen werden. Aber was er und die ihm Nachstrebenden verwirklicht haben, ist schon ungeheuer viel. Er hat den Sinn für echtes Material und für zweckmäßige Gestaltung, gegenüber der geistlosen Formsprache und dem Surrogat erweckt. Er hat die Liebe für die stets neue, stets individuelle Handarbeit gegenüber der schablonierenden Maschine gepflegt. Er hat dem guten Geschmack ein ungeheures Feld zur Verbreitung aufgeackert, das in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts noch brach dalag.

Äußerlich genommen, spielte nun auch der „Prae-Raphaelismus“, wie er durch Burne-Jones entfaltet worden war, eine nennenswerte Rolle in der Kultur Englands. Von ihm war die große Schar der ästhetisierenden Feinschmecker, die in den achtziger und neunziger Jahren im Kunst- und Gesellschaftsleben Englands als wichtiger Faktor auftraten, angeregt worden.

Burne-Jones hat die Last dieser Aufgabe nicht allein getragen. Es gab noch eine größere Anzahl von Malern, die noch in demselben Geist arbeiteten. Viele darunter glitten allmählich zur rein dekorativen Behandlung der Kunst herüber. Die Kenner und die Kritik empfanden das gemeinschaftliche an dieser Gruppe, was sich dadurch offenbart, daß deren Mitglieder immer als „Prae-Raphaeliten“ begrüßt wurden. Ihr Prae-Raphaelismus ist der zweite, der sich auf Rossetti, aber nicht auf die Bewegung der Jahre 1848 bis 1853 zurückführen läßt.

Ist dieser zweite „Prae-Raphaelismus“ historisch und wirtschaftlich unendlich viel bedeutsamer, als der erste gewesen, so reicht er doch lange nicht an die Tat heran, die ich als dritten Prae-Raphaelismus bezeichnet habe, weil auch sie — die Neubelebung des Kunstgewerbes — eine Leistung ist, welche auf die Bestrebungen aller jener Künstler, die man mit dem Namen Prae-Raphaeliten bedacht hat, zurückgeht. Rein nach dem äußerlichen Umfang und dem Erfolg berechnet, ist diese kunstgewerbliche Wiedergeburt jedenfalls das Wichtigste, was sie in die Wege geleitet haben.

Schon die ursprünglichen sieben Gründer des englischen „Prae-Raphaelismus“ haben die Berücksichtigung des Kunstgewerbes in ihr Programm geschlossen. Sie hatten aber nicht einmal als Maler festen Fuß gefaßt, geschweige denn auf dem Feld der angewandten Künste irgendwelche Ergebnisse erzielen können.

Das Geheimnis dieses großartigen Erfolgs liegt nicht in den wohlklingenden Phrasen irgendeines Programmes, nicht in sozialen oder auch nur in irgendwelchen besonderen künstlerischen Formeln, sondern einfach darin, daß man dem Künstler seine eingesessene Verachtung für das Kunstgewerbe austrieb. Mit Morris' Unternehmen setzt es wieder ein, daß der schaffende Künstler Aufgaben übernimmt, die viele Jahrzehnte lang dem „Musterzeichner“, den wenig gebildeten, geistig nicht hervorragenden und phantasieunbegabten Handwerker überantwortet waren. Sobald in der Innendekoration der Tapezierergeschmack abgelöst wurde von denjenigen einer Gruppe Menschen, die uns mitunter die schönsten Schöpfungen der freien Kunst schenken, mußte es von selbst zu einer wunderbaren Tagung in unserer Innendekoration kommen.

XV

Einige Schlüsse und Lehren

Wenn wir uns ein großes künstlerisches Ereignis, wie es der „englische Prae-Raphaelitismus“ in seinen mannigfachen Ausgestaltungen war, vor Augen führen, so liegt es nah, uns zu fragen, ob sich für uns nicht einige Lehren und Maßregeln dabei ergeben, deren Beobachtung sicherlich nur von Gewinn sein dürfte. Im vorliegenden Fall läßt sich derlei unschwer erkennen. Wir werden zum Beispiel wieder einmal auf die überaus große Wichtigkeit der Kritik in Kunstsachen hingewiesen.

Es ist ja geradezu beschämend, wie untauglich sich die Kritik bei dem ersten Auftreten des Prae-Raphaelitismus erwiesen hat. Durch einen Namen, noch dazu einen mißverstandenen, hat sie sich um den Verstand bringen lassen, wie der Stier durchs rote Tuch. Die Erfahrung liefert aller zukünftigen Kritik wieder einmal angelegentlichst die Lehre, wie unbedingt nötig es ist, sich nicht im Besitz einer überlieferten Formel in Selbstzufriedenheit einzuspinnen. Ferner gemahnt es uns vor allem, daß man jede neue Bewegung darauf hin prüfen muß, ob ihre Erscheinung sich nicht folgerichtig aus ihren Grundsätzen ableiten lasse. Ist das der Fall, so muß man sie anerkennen und ihr freie Bahn verschaffen. Denn die Kritik kann nur falsche Anwendungen unschädlich machen, nicht aber Grundsätze aufstellen. Mißt sie Neues am falschen Maßstab, so blamiert sie nur sich selbst.

Leider betrachtet die Künstlerschaft die „Kritik“ als ihren natürlichen Feind. Ich fasse hier in dem Wort „Kritik“ das Schreiben über Kunst überhaupt zusammen. Das ist ein ungerechtes Vorurteil, daß der Künstlerschaft nur zum eigenen Schaden gedeiht. Die etwaige Blamage der Kritik tritt erst post festum in Erscheinung; an den schlimmen Folgen der verständnislosen Kunstschreiberei hat aber das lebende, gegenwärtige Künstlertum bitter zu leiden. Sorge es doch lieber dafür der Verständnislosigkeit zu steuern! Tue es doch lieber etwas dazu, sich in dem Kunstschriftsteller einen Freund zu gewinnen, dann wird das Gespenst des „natürlichen Feindes“ bald verschwinden. Aber der Künstler besaß zu allen Zeiten gern einen eigenen Hochmut, der ihn den Stand, auf den er völlig angewiesen ist, heimlich verachten und offen brüskieren ließ. Wie viel ihm die verständige

Kritik zu leisten vermag, und wie völlig er von ihr abhängig ist, dafür haben wir im Lauf unseres Buches ein sprechendes Beispiel vorgesetzt bekommen, in diesem Fall übrigens eine Kritik, die ganz ohne Hilfe der Künstlerschaft verständig war. Seinen Ruhm verdankt Rossetti völlig dem Ruskin. Er allein ist es gewesen, der ihn „durchgesetzt“ hat, und wie hoch dabei Ruskins Vermögen anzuschlagen ist, wird einem erst recht klar, wenn man sich zurückruft, daß Rossetti seinem Ruhm geradezu entgegenarbeitete, indem er nicht mehr öffentlich ausstellte. Trotzdem besaß einzig und allein eine verständige Kritik, in diesem Fall eben diejenige Ruskins, die Macht, ihn zu halten. Ja, er ist es eigentlich, der ihm den Namen „Prae-Raphaelit“, und mit dem Namen die gute Propaganda, die damit verbunden war, gerettet hat. Die ganzen Umstände beweisen, daß die Geschicke einfach in Ruskins Hand lagen. Hätten die persönlichen Verhältnisse es gewollt, daß er sich mit Rossetti statt mit Millais verfeindete, so wäre vielleicht der Naturalismus des eigentlichen ursprünglichen „Prae-Raphaelismus“ schon damals ein Ereignis von weittragender Bedeutung für die Kunstgeschichte gewesen. Daß Ruskin ihm anfangs ebenso geneigt war wie der Kunstweise Rossettis, haben wir ja gesehen.

Jedenfalls weist der Fall wiederum auf die Wichtigkeit des Kunstschriftstellertums für die Entwicklung der Kunst im Guten und im Bösen hin, und daß man alle Ursache hat, sein Augenmerk besonders darauf hinzulenken.

In manchen seiner Phasen nimmt der englische Prae-Raphaelismus eine Ausnahmestellung in der Kunst ein, insofern er auf einem ausschließlichen Boden steht und nicht eine Volkskunst, sondern eine Kunst der Feingebildeten für Feingebildete ist.

Im allgemeinen werden wir darauf hingewiesen, das Schaffen von der Kritik zu trennen, das eine als auf dem Empfinden, das andere auf der Erwerbung von Kenntnissen ruhend zu betrachten. Unter dem schöpferischen Künstler stellen wir uns, auf Grund der Erfahrung natürlich, immer mehr oder minder das reine Naturkind vor. Das „bilde Künstler, rede nicht“, besagt ja nichts weiter als daß der schaffende Künstler sich nicht mit der Ausarbeitung einer Theorie, mit der Wissenschaft also, abgeben soll. Gegen die Künstler, die sich überall unsehen, wie die anderen neben ihnen und besonders vor ihnen es gemacht haben, hegen wir Mißtrauen. Ja, wir glauben selbst, daß die Frische der Em-

pfundungsfähigkeit leiden muß unter der Steigerung erlernter Kenntnisse überhaupt, und sind meist in der Verallgemeinerung so weit gegangen, daß wir von einem Künstler weder die Schul- noch die gesellschaftliche Durchschnittsbildung erwarten.

Gerade hierin beweisen die Prae-Raphaeliten, daß man zu weit gehen kann, und daß doch das Kennen dem Können nicht unbedingt ein Hindernis sein muß. Die Meisten von ihren besten Inspirationen haben erlerntes Wissen zur Grundlage. Ihr ganzer Romantizismus ist der Niederschlag einer seltenen Belesenheit in der Dichtung der englischen und ausländischen Romantik, später in der mittelalterlichen Dichtung. Sie kannten diese Literatur gründlich und ihr ganzes Wesen war davon durchsättigt. Es handelte sich nicht um den Fall, daß ein Maler gelegentlich einmal ein Buch vornimmt und daraus eine Anregung schöpft.

Bei alledem ist die Kunst der Prae-Raphaeliten, trotz ihres literarischen Einschlags, nicht trocken und leblos; der Gefühlsinhalt wird nicht durch die Wissenschaft erdrückt. Für ganz modern gilt der Satz, daß der Stoff und dessen Wahl nichtssagend ist. Die „sezessionistischen“ Führer haben oft genug gepredigt, daß es an dem Kunstwert nichts ändere, ob das Bild einen Schweinestall oder eine Madonna darstelle. Und darüber ist der moderne Realismus eine Zeitlang in das Extrem verfallen, sich auf die Malerei ohne geistigen Inhalt, in herausfordernder Weise auf die Schweinekoben- und die Armeleutmalerei, zu legen. Wir sind ja bereits wieder davon zurückgekommen. „*Ceteris paribus*“ steht die Madonna eben doch höher als das Schweinestallbild. Und es ist wichtig, in dem Hinweis auf die Prae-Raphaeliten das Beispiel dafür heranzuziehen. Man merkt, wie sehr gut es doch gelingen kann, dem Inhalt einige Bedeutung zuzumessen, ohne daß dabei die rein künstlerische Seite der Malerei darunter leide.

Noch in anderen Beziehungen beweisen die verschiedenen Prae-Raphaeliten, daß unsere gewöhnliche, volkstümliche Auffassung des Künstlertums nicht die alleinseligmachende ist, und daß wir infolgedessen gut tun werden, neu auftretenden Ausnahmen nicht gleich mit Mißtrauen zu begegnen. Das Element der Zügellosigkeit, der „Bohême“, das für viele unter uns das ausgesprochenste Merkmal des Künstlers ist, fehlt bei ihnen ganz. Sie bleiben in ihren Gesinnungen, in ihrem gesellschaftlichen Benehmen und in ihrer Moral durchaus anständig. Daraus möchte man die Lehre ziehen, „es geht auch so“, und sie den Verfechtern

der Auswüchse entgegengehalten. Nicht einmal das Maß der Ungebundenheit, daß für die Kunstjünger in Paris und München von jeher als eine *conditio sine qua non* war, muß zu den wirklichen Unerläßlichkeiten gehören, denn diese Künstler erklimmen die höchsten Höhen ohne diese Ungebundenheit genossen zu haben. Rossetti hat sich nie von seiner Mutter, seiner Schwester und seiner Frau emanzipiert, und sein Verhältnis zu diesen dreien ist etwas fast Heiliges. Millais besprach sogar vor und während dem Entstehen seine Arbeiten mit seinen Eltern. Als er dann mit gleichgesinnten Genossen sein Atelier teilte, waren die Mutter und der Vater nicht mehr dabei, während er malte, aber „los“ sagte er sich nicht von ihnen. Alle miteinander verachteten diese Künstler die gute Gesellschaft nicht und fügten sich ihren Formeln. Kurz, in allem beweisen sie, daß es wenigstens auch eine Kunst geben kann, ohne all das Drum und Dran, auf das von vielen Seiten zu viel Gewicht gelegt wird.

Es ist auch von Belang, wie die Prae-Raphaeliten sich mit der leidigen Modellfrage befaßten. Nicht zum mindesten beruht die große Wirkung der Gemälde sowohl der ursprünglichen „Prae-Raphaeliten“, sowie Rossettis darauf, daß sie sich vom gewöhnlichen Modellwesen bis zu einem gewissen Grad frei machten. Wenn wir sehen, daß sie das Problem des Ausdrucks mit Würde lösten, so ist das dem Umstand zu danken, daß sie ihresgleichen, daß sie Gestalten und Gesichter von geistig hochstehenden Menschen malten, und lieber das Opfer brachten, sich selber untereinander zu sitzen, als auf die interesselosen, oft degenerierten Typen der Berufsmodelle angewiesen zu bleiben.

Die Kunst ist gewiß nicht etwas wie die Volkswirtschaft, bei der sich aus Beispielen die Richtschnur für ferneres Verhalten gewinnen läßt. Die Erfahrung aber kann immerhin herangezogen werden, um in Erinnerung zu bringen, daß scheinbare Unstimmigkeiten sich doch manchmal in Harmonie aufgelöst haben. Und wenn jemand aus dem englischen Prae-Raphaelitismus noch etwas anderes herausziehen will als bloßen Genuß und Erweiterung der Kenntnisse, so kann es die Erwägung sein, daß Vornehmheit, Exklusivität und ein geistiger Habitus durchaus mit der höchsten Kunst vereinbar sind.

Register

der Personen- und Ortsnamen (mit Ausschluß Londons)
und der Gemäldetitel.

(Die Gemäldetitel sind in schräger Schrift gedruckt.)

-
- Abstrakte Darstellung der Gerechtigkeit* 10.
Acrasia 95.
Albert, Prinz-Gemahl 5.
Alexander und Diogenes 4.
Alfieri, Vittorio 19.
Alighieri, Dante 20, 80, 81, 84, 85, 114.
Allingham, William 67.
»A love story« 95.
Antwerpen 7.
Aretino, Spinello 26.
Artus-Legenden 85, 86.
Aurea Catena 80.

»Beata Beatrix« 80.
Beatrice begegnet Dante auf Erden 84.
Beatrice begegnet Dante im Himmel 84, 92.
Beatrice verspottet Dante 84.
Beatrice verweigert Dante den Gruß 84.
Beiden Edlen von Verona, Die 56—58.
Benest, Edward 47.
Bexley Heath 107.

Birkenhead 83.
Birmingham 91.
Blinde Fiedler, Der 13.
Blaue Gemach, Das 86.
Boecklin, Arnold 78.
Bondone, Giotto di 59.
Bos, Hieronymus 52.
Botticelli s. Filepepi.
Braut, Die 82—84, 92.
Brettspieler, Die 92.
Brown, F. Madox 7—10, 19, 24, 27, 38, 44, 68, 85, 89, 99, 100, 107, 109, 111.
Browning, Elisabeth B. 22.
Browning, Robert 22.
Brügge 7.
Brueghel, Pieter 52.
Buchanan, Robert 52, 89.
Bürger, Gottfried A. 22.
Buffalmacco, Cristofano 26.
Buonarrotti, Michelangelo 6.
Burden, Miss s. Mrs Morris.
Byron, George G. 10, 22.

Caine, Hall 67.
Campo Santo-Fresken 25—27, 110.
Carracci, Die 6, 18, 52.

- Cary, William 21, 22.
 Chamisso, Adalbert 22.
 Chevallier, Sulpice 21.
 »Chiaro dell' Erna« 29.
 »Child of the Regiment« 66.
Christus als Knabe in der Werkstatt 44—47, 52, 53, 64.
Christus bei seinen Eltern in Nazareth 41.
Christus heilt die Kranken 20.
 Cione, Andrea di 36.
 Coleridge, Samuel T. 22.
 Collins, William 5.
 Collinson, James 25, 30, 33, 35, 40, 67.
 Cornelius, Peter von 5.
 Crace (Möbelfirma) 99.
 Crane, Walter 96, 107.
Cymon und Iphegenia 15, 65.

Dante malt den Engel 84, 91.
Dantes Traum 84, 92.
Dantes Vision von Rahel und Lea 85.
 »Dantis Amore« 84.
Das Letzte von England 8, 9.
 Delaroche, Paul 78.
 Deverell, Walter H. 30, 34, 35, 70, 71.
 Dickens, Charles 53.
 »Dignity and Impudence« 4.
 Dürer, Albrecht 57.
 Dumas, Alexandre 22.
 Dyce, William 5, 6.

 Eastlake, Charles 15.
 »Ecce ancilla Domini« 48, 49, 53.
 Egg, Augustus 63, 99.
Ein Weihnachtstraum 86.
 »Erna, Chiaro dell« 29.
 Etty, William 4.

Fahrende Ritter, Der 66.
 »Fair Rosamund« 80.
 Falkner (Mathematiker) 100, 106.

 Feuerbach, Anselm 115.
 Filepepi, Sandro 93.
 Florenz 8, 26, 42, 80, 84.
 Fowler, Robert 97.
 Frost, William E. 15.
Frühchristliche Märtyrer, von Druiden verfolgt 44, 45.
 Führich, Joseph von 26.

 Gainsborough, Thomas 2, 65.
 Gavarni, s. Chevallier.
Geliebte, Die 82—84, 92.
Genofeva-Zyklus 26.
 Gent 7.
Giaour, Der 10.
 Giotto s. Bondone.
 Goethe, J. Wolfgang 20.
Goldene Tor, Das 16.
 Goya, Francisco 79.
 Gozzoli, Benozzo 26.
 Gregorius, Albert J. F. 7.

Hamlet und Ophelia 86.
 Hanselaer, Pieter 7.
 Hartmann von der Aue 22.
Hemicycle 78.
 Herbert, John R. 41.
Hochzeit des Hl. Georg, Die 86.
 Hodgkinson, Mrs. 38, 47.
 Hoffmann E.T.A. 22.
 Hogarth, William 2, 17, 78.
 Holbein, Hans 1, 52.
 Holst (Maler), von 10.
 Howard, Henry 15.
Hugenot, Der 56, 66.
 Hughes, Arthur 86.
 Hugo, Victor 22.
 Humphreys, Noel 47.
 Hunt, Leigh 24.
 Hunt, W. Holman 3—7, 11—15, 18, 19, 23—25, 27, 28, 31, 33, 35, 36, 38—40, 42—48, 51, 56—59, 61—65, 67—71, 76, 77, 98, 106, 110—112.

Isabella 95.

»*Joli Coeur*« 80.

Jones, E. Burne 86, 91—95, 97,
100, 102, 104, 107, 115—117.

Keats, John 22, 36, 42, 44.

Kindheit der Jungfrau Maria, Die
35, 38—41.

Klinger, Max 103.

Kneller, Godfrey 1.

König Artus' Grabmal 86.

»*La bella mano*« 80.

»*La donna della finestra*« 80.

»*La Ghirlandata*« 80.

Lamotte-Fouqué, Friedrich H. K.
de 22.

Landseer, Edwin 4.

Langer, C. H. Theodor 46.

Lasinio, Carlo 25, 26, 110.

Lawrence, Thomas 12.

Lebrun, Charles 18.

»*Le Chant d'Amour*« 94.

Lely, Peter 1.

Leslie, Charles R. 5.

Liberty & Co. 107.

Licht der Welt, Das 56, 59, 60, 63.

Liebesbecher, Der 80.

Lilith 80—82.

Liverpool 83, 84.

Llandaff 99.

Lorenzetti, Pietro 26.

Lorenzo und Isabella 35—38, 42
bis 44, 46.

Lucrezia Borgia 92.

Maclise, Daniel 5, 15.

Mac Cracken, Mr. 78.

Magd des III. Grals, Die 80, 86.

Malory, Thomas 85.

Maria, Königin von Schottland 10.

*Maria Magdalena am Hause Si-
mons* 86.

Mariana 80.

Marianne 56, 57.

Marshall, Peter P. 100, 106.

Maturin, Charles R. 22.

Medea 96.

Meeresgesicht, Das 80.

Meinhold, Wilhelm 22.

Melodie der Sieben Türme, Die 86.

Merton Abbey 106.

Méryon, Charles 86.

Michelangelo s. Buonarotti.

Miethling Hirt, Der 56.

Millais, J. Everett 11, 13—15, 18,
19, 24, 25, 28, 30—33, 35, 36,
40, 42—48, 52, 53, 56—58, 62,
64—67, 69, 71, 77, 98, 109—112,
119.

Millais, J. William 38, 47, 121.

Millais, Mary 47, 121.

Moir, Gerald 97.

Monna Vanna 80.

Morgan le Fay 96.

Morland, George 12.

Morris, William 84—86, 90, 92,
97, 100, 102—108, 116, 117.

Morris, Frau William 82, 114.

Mulready, William 4, 15, 56.

Munro, Alexander 49.

Murray, Fairfax 97.

Musset, Alfred de 22.

»*My Beloved is gone*...« 95.

Newenham, Frederick 53.

Nurse, Cl. Lorraine 13.

Ophelia 71.

Orcagna s. Cione.

Overbeck, Friedrich 38.

Ovid 21.

Oxford 85, 91, 92, 99, 100, 113,
116.

Paolo und Francesca 85.

Paris 7, 8.

Parisina 10.

- Patmore, Coventry 56, 66.
 Pheidias 6, 78.
 Piesce, Anna 19.
 Plass, Mr. 38.
 Poe, Edgar A. 22.
 Polidori, Frances s. Rossetti.
 Polidori, Gaetano 19.
 Pollen (Maler) 86.
 Prinsep, Valentine 86, 96.
Proserpina 82.

 Rae, George 83.
 Raphael s. Santi.
 Reach, Angus 49.
Rebecca und Eleazar am Brunnen 58.
»Regina Cordium« 80.
 Reni, Guido 6.
 Reynolds, Joshua 1, 2, 14, 17, 18, 65.
 Ribera, Giuseppe 52.
 Riviera 75.
 Robinson, Cayley 97.
 Robusti, Jacopo 17.
 Rom 2, 5, 8, 50.
 Romney, George 2.
 Rosa, Salvatore 52.
 Roß, William 56.
 Rossetti, Christina 29, 39, 49, 113, 121.
 Rossetti, Dante G. 10, 11, 19, 21, 24, 25, 27—29, 31—36, 38—42, 44, 48, 49, 51—53, 55, 58, 59, 62, 67—71, 73, 75, 76, 78—81, 83—88, 90—100, 102, 104, 105, 107, 109—115, 119, 121.
 Rossetti, Elisabeth E. s. Siddall
 Rossetti, Frances 19, 20, 39, 113, 120.
 Rossetti, Gabriele 19, 20.
 Rossetti, William 20, 25, 26, 29 bis 32, 38, 41, 49, 71, 73, 76, 100.
Royalist, Der 66.

 Rubens, Pieter P. 1.
Rückkehr der Taube, Die 56, 57.
 Ruskin, John 17, 19, 32, 56, 58, 61, 62, 69, 73, 75, 77, 85, 90, 102, 112, 113, 119.
 Ryland, Henry 94, 95.
 Rijn, Rembrandt van 16, 65.

 Sacharja 45.
 Sandys, Frederick 96.
 Santi, Raffaello 6, 16, 17, 27, 49, 51, 58, 65, 109, 111, 112.
 Saul 3.
 Savanarola, Girolamo 42.
Schwur des Rienzi, Der 35, 38, 42.
 Scott, Walter 20, 104.
Selige Fräulein, Das 80.
 Shakspeare, William 20, 32, 56, 58, 79.
 Shaw, Bernhard 96.
 Shaw, Byam 97.
 Sheffield 71.
»Sibylla Palmifera« 82.
 Siddall, E. Eleanor 45, 70, 72, 73, 75—77, 80, 84, 88—90, 97, 113, 115, 121.
Sidonia und Clara von Borch 92.
»Sir Galahad at the Shrine« 86.
 Snijders, Frans 4.
 Spenser, Edmund 95.
»St. Agnes Eve« 14, 18, 24, 25.
 St. Leger, Mr. 47.
 Stanhope, Spencer 86.
 Stephens, Frederick G. 22, 25, 31, 33, 38, 45.
 Stillman, Marie S. 97.
 Street, George E. 105.
 Strudwick, J. M. 95.
Studie im Geist der alten Meister 10.
 Swinburne, Algernon 72, 91.
 Syrien 63, 64.

 Tennyson, Alfred 22, 56.
Tal des Friedens, Das 66.

- »The charity boy's debut« 33.
 »The gentle music of a Bygone day« 95.
 »The Germ« 29, 30.
 Thorburn, Robert 56.
 Turmbau zu Babel 26.
 Tintoretto s. Robusti.
 Tizian s. Vecelli.
 Tristan im Garten König Markes 106.
 Turner, William M. 5.

Unsere Liebe Frau vom Vorabend des Sabbaths 10.
 Unsterbliche 28.
 Upton 84, 107.

 Van der Faes, Pieter 1.
 Van de Velde, Henry 103.
 Van Dijck, Anthonis 1, 65.
 Vannucci, Pietro 16.
 Van Straeten, Hendrik 1.
 Vecelli, Tiziano 6, 16, 38, 65, 78.
 Velazquez, Diego 65.
 »Venus Verticordia« 80.
 Vergil 21.

Verkündigung, Die 44, 48, 49, 53.
Vermählung Jakobs mit Rahel, Die 26.
 Vernet, Horace 68.
 »Veronica Veronese« 80.
 Vivien 96.
Vorhalle des Hauses Gottes, Die 96.

Waldmanns Töchterlein, Des 56, 66.
 Walhalla 28.
 Wappers, E. Gustaf 7.
Was Ihr Wollt 34, 71.
 Waterhouse, John 97.
 Watteau, Antoine 65.
 Webb (Architekt) 100.
 Wedmore, Frederick 55.
Weinlese Nochs, Die 26.
 West, Benjamin 20.
 Whistler, James A. McN. 55.
Widerrufung der Königin Elisabeth von Ungarn, Die 33.
 Wilding, Miss 82.
 Wilkie, David 13, 78.
 Woodward, Benjamin 85, 90.
 Woolner, Thomas 8, 25, 31, 33, 49, 69.
 Wright (Architekt) 38.
-

Die Kultur des modernen England in Einzeldarstellungen

Herausgegeben mit
Unterstützung des deutsch-englischen Verständigungskomitees

VON

Dr. Ernst Sieper

a. o. Professor der englischen Philologie an der Universität München.

---

1. Band:

Die geistige Hebung der Volksmassen in England. Von Dr. Ernst Schultze, Hamburg. XI und 177 Seiten 8^o, Preis kart. ca. M. 4.—.

2. Band:

Volksbildung und Volkswohlfahrt in England. Von Dr. Ernst Schultze, Hamburg. XII und 205 Seiten 8^o, Preis kart. ca. M. 4.50.

3. Band:

Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand. Von Architekt Berlepsch-Valendäs, München. XII u. 190 Seiten 8^o mit 10 Textabbildungen und 19 Tafeln, Preis kart. M. 4.50.

4. Band:

Der Prae-Raphaelitismus in England. Von Prof. Dr. H. W. Singer. VIII u. 126 Seiten 8^o mit 12 Vollbildern, Preis kart. ca. M. 3.50.

In Vorbereitung befinden sich folgende Bände: Englischs Unterrichtswesen von Schulrat Dr. Kerschensteiner M. d. R. — Das Englische Theater der Gegenwart, seine Organisation, Bühnenkunst und Literatur von Dr. E. Stahl. — Regierungsweise und politisches Leben in England von Professor Dr. Hatschek. — Die Hauptströmungen in der modernen englischen Literatur von Dr. Fr. Brie. — Die Presse und die öffentliche Meinung. — England als Kolonialmacht. — Die englischen Rechtsverhältnisse. — Geschichte der englischen Frauenbewegung. — Die soziale Frage in England u. a.

Verlag von R. Oldenbourg, München NW. 2 und Berlin W. 10.

Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern

Herausgegeben im Auftrage des Kgl. Bayer. Staatsministeriums des
Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten

Zweiter Band: **Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg**

Herausgegeben von
GEORG HAGER

Dritter Band: **Regierungsbezirk Unterfranken u. Aschaffenburg**

Herausgegeben vom
Kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns

Die Bände erscheinen in gebundenen Heften von verschiedenem Umfang. Jedes Heft umfaßt die Kunstwerke eines Bezirksamtes und ist einzeln käuflich.

Diese groß angelegte Sammlung stellt sich als eine umfassende und möglichst lückenlose Inventarisierung der Kunstdenkmäler unseres engeren Vaterlandes dar mit dem Zweck, den Gesamtbestand des Königreichs Bayern an Kunstdenkmälern im weitesten Sinn wissenschaftlich festzulegen und zu beschreiben und so dem Schutze und der Pflege dieser Denkmäler und damit der Kunst-, Landes- und Ortsgeschichte sowie der lebenden Kunst und Heimatliebe zu dienen. Die Inventarisierung erstreckt sich auf die Denkmäler jeder Gattung im öffentlichen Besitz und auf die Baudenkmäler im Privatbesitz. Kirchliche und profane Kunstdenkmäler werden in gleicher Weise berücksichtigt; ein bürgerliches Haus, ein Bauernhaus, eine alte Brücke, ein Wegkreuz, eine Martersäule etc. kann ja historisch oder archäologisch von Interesse sein. Hauptsache ist bei dem ganzen Inventar die Beschreibung der betr. Denkmäler in Wort und Bild. In letzterer Hinsicht, in bezug auf Illustrationen, Pläne, Karten etc. ist denn auch das Werk geradezu verschwenderisch ausgestattet, so daß das Studium der einzelnen Abteilungen sich ungemein reizvoll und anregend gestaltet.

(Augsburger Abendzeitung.)

Weltbürgertum und Nationalstaat

Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates

von
FRIEDRICH MEINECKE.

Zweite veränderte Auflage.

VIII und 515 Seiten 8°. Preis broschiert M. 11.—, in Halbpergament
gebunden M. 12.80.

Kleine historische Schriften

von
MAX LENZ,

o. ö. Professor an der Universität Berlin.

608 Seiten 8°. Preis broschiert M. 9.—, elegant gebunden M. 11.—.

ND
467
S5

Singer, Hans Wolfgang
Der prae-Raphaelitismus in
England

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY